TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

JAARGANG I NOMMER 3

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Pretoria, Library Services

https://archive.org/details/tydskrifvirlette00uns_n2o

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

•

Kwartaalblad van
Die Afrikaanse Skrywerskring

•

Redakteur:
C. M. van den Heever

•

Letterkundige Adviseurs:
D. F. Malherbe, H. A. Fagan, P. C. Schoonees,
F. J. Eybers en W. A. de Klerk

•

Administrasie:
Professor Abel Coetzee,
Posbus 1176, Johannesburg

•

Intekengeld: 15/- (posvry)
Los Nommers in die handel: 5/- per eksemplaar

Jaargang 1 September 1951 Nommer 3

INHOUD

Bls.

XXXISTE INTERNASIONALE PEN-KONGRES, N. P. van Wyk Louw 5

GEDIGTE, Totius 12

'N TERUGBLIK, Jochem van Bruggen 15

GEDIGTE, C. M. van den Heever 24

RAINER MARIA RILKE, Walter Hesse 26

GEDIGTE, S. J. Pretorius 46

PAPAWERS EN PIKKEWYNE, Sannie Uys 49

GEDIGTE, A. J. J. Visser 57

JOHANNES MEINTJES, Pierre Cloete 60

GEDIGTE, L. S. van der Walt 65

„KLASSIEKE" EN „WÊRELDLETTERKUNDE," F. P. van der Merwe 66

GEDIGTE, Adèle Naudé 78

WAARHEEN MET TONEEL EN ROLPRENT? J. Nel van der Merwe 80

SEMANTIEK EN LETTERKUNDIGE OORDEEL, J. T. Potgieter 84

BOEKELYS JUNIE-AUGUSTUS 1951, P. J. Nienaber 98

AFDRUKKE:

Johannes Meintjes: Nagtelike Jolyt, 1948.
Ikaros, 1948.

XXXIste Internasionale P.E.N.-Kongres

deur N. P. van Wyk Louw

'n Maand of wat gelede het ek die voorreg gehad om as verteenwoordiger van die skrywers van Suid-Afrika die kongres van die Internasionale P.E.N.-klubs by te woon wat vanjaar van 22 tot 28 Junie in Lausanne (Frans-Switserland) gehou is. Waar die amptelike verslag en stukke van die kongres aan die Skrywerskring en sy lede beskikbaar gestel word, kan ek afsien van 'n volledige oorsig van die verrigtings en my beperk (soos ook verteenwoordigers in vorige jare gedoen het) tot 'n persoonlike indruk en tot onderstromings wat gewoonlik nie plek in 'n amptelike verslag kan vind nie.

Die kongres is vanjaar bygewoon deur afgevaardigdes uit sowat dertig lande (hoogstens twee afgevaardigdes per land) en omtrent nog 130 ander PEN-lede en belangstellendes. (Alleen amptelike afgevaardigdes het die reg om oor voorstelle te stem; en terloops — aangesien Suid-Afrika weens die Franse spelling van sy naam, Afrique du Sud, eerste op die alfabetiese lys van lande staan, kom dit so dat sy verteenwoordiger by 'n hoofdelike stemming die eerste sy mening moet uitspreek).

Een van die grondbeginsels van die PEN-klubs is dat die skrywers van die wêreld mekaar moet kan ontmoet en besprekings moet kan voer op 'n gebied wat bokant alle politieke, rasse- of godsdienstige verdeeldheid lê; daarom vind 'n mens dan ook alle rasse en kleure van die aarde hier verteenwoordig. En tog merk jy dadelik dat die een groot politieke bars wat vandag rondom die aardbol

loop, duidelik in die bywoning van die kongres weerspieël word. Van die groot lande merk jy dat Rusland en Sjina ontbreek — hoewel Japan en vanjaar ook Indonesië verteenwoordig is; onder die Europese lande ontbreek almal wat in 'n noue verband met Rusland staan: Pole, Tsjeggo-Slowakye en ander. Van die Poolse skrywers het 'n vriendelike telegram binnegekom wat met toejuiging ontvang is; van 'n Hongaarse afvaardiging het die name op die lys gestaan, maar hulle het tog nie opgedaag nie. En ook van Suid-Slawië wat nie Russies-gesind is nie en vroeër nog verteenwoordigers na PEN-kongresse gestuur het, het niemand verskyn nie. 'n Opmerklike afwesigheid was dié van Indië, waar die PEN-klubs nogal sterk is; Pakistan, egter, was verteenwoordig. Maar Indië het dan ook 'n tussenposisie in die groot verdeling. Ook Spanje en Portugal was nie verteenwoordig nie.

'n Mens sien dus taamlik duidelik die huidige „catchment area" van die „internasionale" PEN-beweging: ongeveer die nie-kommunistiese wêreld in teenstelling met die kommunistiese. (Maar dan: Spanje en Portugal se afwesigheid?) Of sou 'n mens dit 'n bietjie vaag kon aandui as: die „Westerse demokrasieë" — waarby jy dan 'n heel paar Oosterse lande moet byreken? Of sou dit beter wees om te sê: die lande wat bevriend is met die V.S.A. in teenstelling met die vriende van Rusland?

Hoe 'n mens ook al die opvanggebied van die kongres omskryf, die politieke indeling is duidelik weerspieël; en in weerwil van alle pogings om „politiek" te vermy, was die basiese spanning altyd merkbaar. Tog het daar vanjaar geen uitbarsting plaasgevind soos verlede jaar in Edinburgh nie; en hierdie betreklike rustigheid is sowel aan die selfbeheersing van die deelnemers toe te skryf as aan die taktvolle leiding van die verskillende voorsitters.

U merk dat die „twee wêrelde" van ons klein planeet daar, soos oral vandag, taamlik sonder aanrakingspunt was — al was dit dan maar omdat slegs een van die twee verteenwoordig was. Die enigste aanrakingspunt — en onmiddellik ook: wrywingsvlak — was Duitsland. Hierdie land met sy huidige verdeeldheid in 'n Sowjet-sfeer en 'n Westerse sfeer het 'n PEN-klub wat op dieselfde manier

verdeeld is; en die kommunistiese skrywers uit Oos-Duitsland (o.a. bekende persone soos die digter Johannes Becher en die romanskrywers Arnold Zweig en Erich Kästner) was die enigste persone wat van agter die „ystergordyn" opgedaag het — as ek die uitdrukking kan gebruik sonder om self aan die politiek mee te doen.

'n Voorbeeld van die soort spanning wat uit die algemene teenstelling ontstaan, kan ek vir u gee.

'n Switserse blad het hom in sy bespreking van die kongres uitgelaat oor die aanwesigheid van Duitse skrywers uit die Sowjet-gebied en gepraat van hul „tergende optrede" — wat beslis onjuis was. Hierteen het Kästner op 'n vergadering van die Uitvoerende Raad hartstogtelik geprotesteer, en hy het optrede van die kongres geëis. Om die saak aan die volle kongres voor te lê, sou ongetwyfeld 'n uitbarsting veroorsaak het: vlugteling-verteenwoordigers van Estland en ander lande wat by die Sowjet-Unie ingelyf is, het reeds by meer as een geleentheid met vurige beskuldigings gekom of probeer kom. Die voorsitter het egter die weg van die vrede bewandel sonder om swak te wees. Sy standpunt wat hy met vuur gestel het, was ongeveer dít: Ons ontken dat daar enige vorm van „tergende optrede" was; die verteenwoordigers van Oos-Duitsland het op uitdruklike uitnodiging gekom, en die kongres verwelkom hulle van harte. Aan die ander kant: in Switserland kan niemand belet word om in die pers sy mening uit te spreek nie, en hieride vryheid — selfs om verkeerde menings uit te spreek — beskou ons as een van ons waardevolste besittings. In hierdie gees is uiteindelik opgetree; en die staaltjie verteenwoordig miskien die algemene aard van die verrigtings.

Die vernaamste werk van so 'n kongres kan waarskynlik onder twee hoofde ingedeel word. Daar kom 'n aantal voorstelle van die verskillende sentra; hieroor moet besluite geneem word. Verder is daar elke jaar 'n hooftema waaroor referate gelewer word — vanjaar was dit „Die Letterkunde en die Geskiedenis."

Van die drie belangrike voorstelle bespreek ek alleen een wat heelwat tyd in beslag geneem het; en ek kies dit veral om die algemene rigting van die kongres aan te dui.

Hierdie voorstel was van die Franse sentrum afkomstig. Ná die voorval in Edinburgh verlede jaar wou die Franse soortgelyke insidente voorkom deur aan die voorsitter die reg te gee om 'n spreker wat op politieke terrein kom, die swye op te lê; ja, om selfs die hele bespreking stop te sit. Volgens die reglement het die voorsitter reeds die bevoegdheid om 'n spreker wat „afdwaal" van die saak onder bespreking, stil te maak; maar die voorstel wou veel verder gaan. Hoewel daar sterk steun vir die mosie was en niemand die demokratiese gesindheid van die Franse sentrum in twyfel sou trek nie, het die meeste afgevaardigdes tog gevoel dat dit nie in dié vorm die strewe van die PEN verteenwoordig nie; en dat 'n demokratiese vereniging elke mening — selfs 'n anti-demokratiese — kan aanhoor mits dit te doen het met die saak wat onder bespreking is. En dit was interessant om te sien dat selfs groot taalgebiede soos Frankryk en die V.S.A. op so 'n kongres moes swig voor die mening van ander. (Elke land — klein of groot — het ewe veel gewig wanneer daar gestem word).

Trouens, dit is heeltemal ondoenlik om in sulke besprekings skerp te onderskei tussen wat politiek en nie politiek is nie. (En verder: sou dit nie iets kunsmatigs wees nie wanneer skrywers bymekaar kom om die letterkunde in die wydste sin te bespreek en dan angsvallig die belangrikste vraagstuk van hul tyd ontwyk?) Wanneer 'n mens aan die hooftema van die kongres dink — die Letterkunde en die Geskiedenis — dan tref die onvermydelike van politieke standpunte al dadelik. Lesers sal begryp dat so 'n lywige kongres nie die plek is waar „suiwer"-literêre vraagstukke — vormprobleme, aard en taak van die kritiek, studiemetodes e.d.m. — bespreek kan word nie; dit gaan dus in hoofsaak oor die aanrakingspunte tussen Letterkunde en Lewe, en hoe kan 'n mens daaroor praat sonder om gebiede te betree waar politieke meningsverskille sterk kan wees?

Die hoofvraagstuk in hierdie tema sou 'n mens eenvoudig kon stel as: Hoe kan die letterkunde dit regkry om die eindelose verskeidenheid van gebeurtenisse wat ons die „Geskiedenis" noem, juis en ewewigtig weer te gee? Dit is duidelik dat die romanskrywer nie *alle* gebeurtenisse

in 'n tydperk kan uitbeeld nie — daarvoor sou 'n biblioteek te klein wees; hy doen dus 'n keuse uit die rykdom, en sy keuse — dié dinge wat hy as waardevol en sinvol beskou — word bepaal deur sy eie waardeoordeel. 'n Katoliek en 'n kommunis sal bv. totaal verskillende feite in hul eie tyd as „betekenisvol" raaksien en uitbeeld. En hiermee is dit dan ook duidelik dat 'n bespreking van die tema nooit sonder verwysing na wêreldbeskouings kan plaasvind nie.

Van die referate oor die hooftema kan ek veral twee noem wat belangwekkend was, nl. dié van die Franse skrywer Chamson en van die Engelse geskiedskryfster mej. Wedgwood. Maar dit sou onjuis wees om te meen dat selfs so 'n algemene tema behoorlik in so 'n groot vergadering uitgepluis kan word, en daar was toesprake genoeg waarvan 'n mens kan sê: dit is alleen deur die lankmoedigheid van die voorsitter dat hulle nie as „nie ter sake" stopgesit is nie. En ook die politiek het nie uitgebly nie. Toe die gryse Arnold Zweig (wat self 'n beurt as voorsitter gekry het) in sy referaat 'n lang ondersoek ingestel het na die oorsake waarom die Duitse leër in 1918 (!) tog nie die oorwinning behaal het nie, was daar telkens uitroepe van die kant van die Franse.

Miskien kan ek hierdie algemene beskouings afsluit met die indruk wat ek gekry het van die gees wat die hele kongres gekenmerk het. En dan sou ek dit só saamvat: dit is 'n sterk gevoel van die verantwoordelikheid van die skrywer en van die verbondenheid van skrywers oor die hele wêreld. Sy verantwoordelikheid: dat hy in 'n wêreld van groot dreigende magte nugter moet bly en niks moet doen om gevoelens van haat tussen volke aan te wakker nie. Sy verbondenheid met ander skrywers: dat hulle 'n geestelike krag behoort te vorm wat bokant alle verdeeldhede staan en selfs afgronde van meningsverskil kan oorbrug. Maar hierdie gevoel sluit nie 'n ander sterk oortuiging uit nie: dat die vryheid van gedagtewisseling, vryheid van spraak en drukpers, teen elke prys bewaar moet word; dit is vir die volke noodsaaklik en vir die skrywer sy lewensasem.

* * *

Oor wat meer bepaald die Afrikaanse skrywers raak, nog 'n paar woorde: die uitbreiding van die Skrywerskring in die afgelope tyd is breedvoerig in die Jaarverslag van die sekretaris genoem en is met toejuiging deur die kongres ontvang.

Aan alle sentra is die ideaal voorgehou van 'n „Skrywerstehuis" in elke land waar besoekende skrywers betreklik goedkoop huisvesting kan vind. Ons besondere omstandighede sou so 'n inrigting miskien dubbeld gewens maak.

Graag wil ek hier ook 'n wenk van verlede jaar se Afrikaanse afgevaardigde, W. A. de Klerk, steun, nl. dat 'n brosjure (in Engels en Frans) met 'n oorsig van wat die Afrikaanse letterkunde reeds bereik het, vir 'n PEN-kongres in die toekoms beskikbaar gestel word.

* * *

'n Enkele meer persoonlike woord. Vir iemand wat so 'n kongres bywoon, is die informele gesprekke buitekant die kongressaal miskien nog interessanter en leersamer as die formele redevoerings. Om mense uit so baie lande te ontmoet, om oor taal- en politieke probleme van lande te praat waarmee jy anders feitlik geen kontak het nie, is self al boeiend. Hierdie geleentheid behoort aan baie meer Afrikaanse skrywers gegee te word. En miskien kan ek ook byvoeg: om te ervaar hoe vreemd die soort mens kan wees wat homself skrywer noem (of skrywer *is*), is 'n groot genoeë vir iemand wat in die koddigheid van die mens belang stel.

Maar ek het my byna geen ruimte gelaat vir iets wat geen deelnemer aan hierdie kongres sal vergeet nie: die grasvryheid van ons Switserse gashere. Vanaf die formele opening in die Stedelike Teater van Lausanne tot aan die „piekniek"-middagmaal op 'n lieflike heuwel bokant die stad, die laaste dag, het hulle alles in hul vermoë gedoen om die verblyf in hul land aangenaam te maak. Byna elke dag was daar 'n uitstappie per trein of per bus, 'n middagmaal of 'n groot formele dinee. Hoe kan 'n mens tussen al hierdie dinge iets uitsoek om te noem? Wat sou die mooiste gewees het: die uitstappe na die ou stadjie Fribourg waar ek die mooiste universiteitsgebou gesien het wat my

nog onder die oë gekom het? Die dinee by kerslig in die historiese ou kasteel van Chillon wat met sy voete in die meer staan? Die besoek aan Génève, stad van Calvyn, vandag stad van baie internasionale byeenkomste? Die rit oor die heuwels by Lausanne wat tot aan die meer vol wingerd staan? 'n Mens kan geen keuse doen nie.

Totius

Moedertrou

Die jakkals het my liefste skaap gevang.
Nou jaag die jagters weg oor hoogte en hang.
Die honde snuffel rond
in gate en hope grond —
versamelplek eertyds van puin en as
van die lankal verjaagde Bantoe-ras.

Gou het die ondergrondse stryd begin,
die honde dring die gange al dieper in.
Hul hou hul moedig-sterk
by so 'n duister werk;
want in die somber gate-woesteny
waar hul in beur, is daar geen lig wat lei.

* * *

Die stryd's verby. Die honde seëvier.
Hul sleep hul prooi. Maar dis 'n moederdier!
En wat sien 'k voor my? Wat?
Die speentjies is nog nat!
Voordat die honde klaar was met hul raas,
het sy haar kleintjies nog versorg oplaas.

Waar het haar kinders in die slag gebly?
Het moedersorg hul dieper ingelei?
En toe haarself gegee? . . .
Ai my, my hart is wee,
dat ek, die harde mens, juis hier en nou
die heerlikheid van moederskap aanskou!

El Ghor

(El Ghor heet die geweldige aardversinking, diep en wyd, waarin die Jordaan met sy eindelose kronkels vanaf die Galilese See na die Dooie See stroom.)

Nou word die stroom vry van omarming.
Vir hom's die Galilese strand
nie meer die band wat bind.
Die loper het sy baan hervind;
en ná die tropiese verwarming
haas hy hom na 'n laer land.

Maar 't is geen land, 't is aardverminking.
Inlanders noem die diepte: „Skeur."
  Dit sink van tree tot tree
Onder die glansvlak van die See.[1])
Waar sal die skielike aardversinking
die arme stroom nog heen laat beur?

Titanekragte uit oerou tye
het die ontredd'ring hier gestig.
Stormwaters het gespoel.
Vulkane 't plots'ling afgekoel.
En nou lê tussen heuwelrye
'n breë baan, pal suid gerig.

Daarbinne pers langs kronkellyne,
so glimmend soos dié van 'n slang,
— van oos na wes geswaai
en altyd weer teruggedraai —
gesterk deur toelope en fonteine,
die stroom in die aardspleet vasgevang.

1) T.w. die Galilese See.

Pronkbosse oordek sy modderwalle;
hul heet vanouds sy „glorie," maar
dit is 'n rowersnes,
vir ongedierte 'n skuilgewes.
Daarbinne skuim die watervalle
en word die vloed almeer onklaar.

Hier buig die kromhout in die hoogte;
mak bome ook sprei hul vleuels uit.
Maar hier's ook, kern-verklein,
die eewge stryd van sandwoestyn
met vrugbre grond, van doodvaal droogte
met wat wil lewe en jonk wil spruit.

Hier blink omlaag geen blank van stede,
en weinig koring word gewan.
Die trekkers, heen en weer,
vind in die stroom 'n énk'le veer —
soseer versnel die stroom sy skrede . . .
Maar waarom al dié kronkels dan? . . .

'n Terugblik

deur Jochem van Bruggen

Oor die feit dat ek op die drumpel van my sewentigste jaar is, het ek skroomvallig toegestem om 'n bydrae te lewer vir die „Tydskrif vir Letterkunde" in verband met die gebeurtenis. My persoon kom in die gedrang en die verlede staan vingerwysend daaragter, met 'n stil gebaar wat sê: „Gaan aan, ou kêrel, laat ons sien!"

Om oor jou self te skrywe, is nie raadsaam nie. Eie belange speel altoos 'n rol daarin, en dit gaan swaar om heeltemal opreg te wees. Die beste wat in jou is, tree op die voorgrond, sonder dat jy dit kan keer, wyl jou swakhede verdoesel word, sonder dat jy dit presies wil doen. Die naakte werklikheid van jou lewe gaan tog iewers te voorskyn kom. Mense ken jou; jy kan nie padlangs bly nie, omdat die kronkelgange in jou lewe ook bekend is. Saamlewe floreer, omdat mense begerig voel om oor ander mense te praat.

Tog is ek dankbaar dat ek die kans kry om iets te mag skrywe oor my self in hierdie stadium van my lewe. Ten spyte van mislukkings en teëslae, teleurstellings en selfs verdriet, het ek nie verniet gelewe nie. Dit was vol ondernemings, wat omtrent almal skeef geloop het, maar deur die warboel van bedrywe, het ek 'n skrywer geword. Dit is vir my soms soos 'n wonder. Ek moet nagaan hoekom dit so is. So'n opvatting van jou lewe kan padlangs en neutraal bly tussen die beste en swakste wat in jou is. Ek noem dit 'n terugblik, omdat dit al kante uit deur die verlede trek en ek trag om die blik sielkundig te bestuur. Wanneer 'n mens sewentig jaar word, moet hy darem mensekennis besit en 'n rapsie van sielkunde in sy verstand omdra. Ek moes deur die gemeenskap, waarin ek geleef en gewerk het, kennis versamel, al is dit eensydig en beknop. Die lewe is jou leermeester. Dis egter noodsaaklik dat jy

deur selfstudie ook moet leer, want op die skoolbanke kry jy nie die kennis om eendag 'n boek te kan skrywe nie.

Hoekom het ek 'n skrywer geword? . . . Ek neem aan dat my lewenslot die aanleg daartoe gegee het: My geboorte, die trek van ons huisgesin na Transvaal in 1891, en die Tweede Vryheidsoorlog. Ek moes op die platteland kom woon na die Boere se stryd. Indien ek in Johannesburg gebly het, sou ek allig 'n skrywer van speurverhale geword het. Geld domineer daar, en die verhale betaal die beste . . . Ek het die gawe, wat op die plaas ontwikkel het, as 'n roeping aanvaar en in selfvertroue met selfkritiek opgevolg. Beoordelings van deskundiges het my selfkritiek versterk, dog ook die opvatting van my werk verinnig. Bekronings, wat hoog staan, het my bekend gemaak en moed gegee. Materialistiese bemoeiings met my gees se gawe, het soos water op vuur gewerk. Nabestaandes en vriende, wat geld as nommer een beskou het, kon my verdrietig, soms wanhopig maak. Hulle was die oorsaak dat ek in jare nie kon geskryf het nie. So iets kan die meeste mense nie begryp nie. Dit is sielkundig waar. Materialisme en kuns kan geen boesemvriende wees nie. 'n Kunstenaar moet sonder dwang met sy gawe en talente kan woeker.

'n Mens se lewe is voorbestem deur die Skepper van Hemel en Aarde. Dit is my oortuiging, wanneer ek ernstig en gelowig terugdink oor my bestaan en werk en lotgevalle. In jou roetienewerk dink jy selde aan die feit. Daarom glo ek dat my eerste snik my lot bepaal het. Dit was altans die vernaamste gebeurtenis in my lewe wat my as skrywer voorbestem het. As ek springlewendig in die wêreld gekom het, sou ek nooit die skrywer geword het wat ek is nie. My moeder het my van my eerste snik vertel toe my „Ampie" verskyn het. Indien op daardie belangrike moment geen ru-barmhartige dokter teenwoordig was nie, sou my stof stilweg tot stof teruggekeer het. My skynbaar dooie baba-lyfie moes keer op keer in warm en koue water ingedompel word en daarna onder 'n kwaai borsel deurloop tot iets van my verkleur het en die opmerksame dokter uitgeroep het: „Hy leeft! Leg hem nu maar neer!" Toe was die bloedstroom daar en het ek vir die eerste maal gesnik. Ek moes soos 'n afgeslagte haas gelyk het. Miskien was ek 'n proefkonyn. Die proefneming het geslaag. Ek moet

Johannes Meintjes: IKAROS, 1948.

'n gesonde baba gewees het. Die eerste kleinkind van moeder en vader se kant.

Sowat drie jaar later moes ek weer deurloop. Daarvan het ek self ook niks geweet nie. In een nag het my regterkant verander. Ek het opeens, soos my ouers daadlik opgemerk het, geloop asof ek my regterbeen saamsleep en my regterhand was uit fatsoen, ook styf, maar altoos bewerig. Die dokter het gemeen dat dit deur stille stuipe veroorsaak was. Geen dokter het ooit iets daaraan kon doen nie. Skoonskrif sou ek nooit kon skryf nie; vir kantoorwerk sou ek nooit deug nie. Tikmasjiene was toe onbekend of selde in die gebruik, as hulle bestaan het. My ouers was Christene en het aan 'n predikantseun gedink.

Drie jaar later, tydens die herstelling van longontsteking, het my stem opeens verdwyn. My stembande was verlam. Die dokter het gemeen: dit sal vergroei. So op 'n plan ja, maar nooit kon ek goed praat nie. Vir predikant of advokaat sou ek nooit kon studeer nie. In Nederland sou ek nooit 'n skrywer geword het nie; miskien wel 'n skoenmaker of 'n onhandige messelaar. Niks sou my daar tot skrywer aangespoor het nie. Wat ek geleer het, was versies van Van Alphen en boeke oor die „Roodhuiden" het ek gelees.

Goddank dat ons na Transvaal verhuis het. Min lande het so veel myne as Transvaal. Ek kon daar myningenieur word, het my vader besluit. Hoewel hy nooit aan so iets as 'n skrywer gedink het nie, glo ek dat vader die kiem daarvan in my geplant het. Vader het op skool die geskiedenis van ons eerste Vryheidsoorlog so roerend vertel dat my opstelle oor die heldefeite van die Transvaalse Boere „kranig, doch ietwat hartstochtelijk" was. Ek was trots daarop en het van opstelskryf begin hou. Later het die Hollandse dosent van die Staatsgimnasium te Pretoria my opstelle geprys en dikwels tien uit tien toegeken. Nico Hofmeyr was self 'n skrywer en 'n digter, soos ons dit graag in daardie dae beskou het. Vir my was sy gedigte mooi. Ook De Genestet se gedigte, waarmee Hofmeyr gedweep het, was vir my mooi. Meneer Hofmeyr het die begeerte in my geplant om digter te word. Ek bly hom en sy nagedagtenis dankbaar.

My begeerte was om digter te word. My vriende het my al effens as so iets beskou. 'n Digter was in daardie dae in ons land 'n rariteit. Soms het ek in 'n droomwêreld verkeer, waarvan ek te veel verwag het en daarom niks kon uitvoer nie. My vader het my streng opgevat en berispe: „Daar is voor een digter geen toekomst in Transvaal!"

In jou jonkheid leef jy in die hede en droom oor die toekoms. Wat gister voorgeval het, laat jou verlang na wat more mag gebeur. Onsekerheid kom deur die staan op eie krag, wat jou selfvertroue sterk, en jy gaan vorentoe. Die vaderskap van 'n halwe eeu gelede bevat 'n dwang wat op onverstaanbare pligte wys met 'n bevel: „Dat moet!" Ek het gewens en selfs gedroom om selfstandig te kan staan.

Die Tweede Vryheidsoorlog het my studie en drome afgebreek, en tydelik ook my gedigtemakery. Kommandolewe was vir my liggaamskrag 'n medisyne en uithouvermoë was iets wat ek voorheen in so'n mate nie besit het nie. Met die oorgawe van Johannesburg was ek ook vasgekeer en moes daarvandaan, sonder huis of ouers, sien-en-komklaar. In die onsekerheid moes ek op eie krag staan en my selfvertroue het sekerder geword omdat ek geld verdien het, al was ek slegs agentskantoorbediende en my salaris baie min. Met geld in die hande klim eiewaarde ook omdat selfsug voedsel kry. Die werk was wel neerdrukkend, selfs, in my oog altans, vernederend; maar, wat my opgehef het, was dat ek met prosa ook begin het en my self 'n beter digter beskou het as voorheen.

Ek het geskrywe en gedig, al het dit niks gepresteer nie. My gees was voldaan. Transvaal sal nooit verlore gaan nie en heldedade van die Voortrekkers het my besiel. My ouerlose tydperk moes 'n verhaal word. Dit het, so op 'n plan, maar niks beteken nie. Letterkundige leiding was daar nie. Wat ek geken het van die Nederlandse en Engelse skrywers, het my nie geboei nie. Van Multatuli het ek gehou, en die Hollandse dominees se digwerk, was my voorbeeld. Nico Hofmeyr s'n ook. My verse was deurgaans vroom. Die oorlog en my leeftyd in betreklike eensaamheid, het dit meegebring. Ek self was vroom.

Dromery oor wat 'n mens behoort te doen vir die opbou

van jou volk het hot en haar getrek in my planne vir die toekoms. Ek was selfstandig en moes self die bevel gee: Dit moet! . . . Saam met 'n aantal vriende het 'n debatsvereniging ontstaan. Ek was bewus dat jy niks tot stand kan bring wanneer jy nie kan praat nie. 'n Onderwyser van die Republiek se Hollandse garde het ons voorsitter geword. Daar het ek geleer en my selfvertroue is daar verdubbel. Die voorsitter was ook 'n bekwame dirigent van die kerkkoor. Hy het my gevra om daarby aan te sluit. Om te sing was goed, al het my sangstem niks beteken nie. Sang het my ook vervoer en opgehef. Ek het 'n studie daarvan gemaak. Die gawe dirigent-meester het my niks vir sy lesse gevra nie. Om te durf praat en te durf sing, het vir my later tot groot nut geword. Alles was Hooghollands en die musiek was godsdienstig maar uitheems. Die tyd was destyds so . . .

Net na die vrede het ek in 'n wassery gewerk, omdat die betaling effens beter was. Dit kon ek egter nie volhou nie en het na die plaas van my boesemvriend se ouers gevlug. Daar kon ek C.N.O.-onderwyser word. My kennis was voldoende; my stemgebrek sou op die duur nie hinder nie. Die kinders het my gou-gou baie goed verstaan. Hulle het my nie meester nie maar daadlik oom Joggem genoem. Dit was vir my 'n heerlike nuwe ondervinding. Hier, in die vryheid van die plaas, temidde van Transvaalse Boere, sou ek my kan uitleef en die droomgedagtes van my leeftyd tot vervulling kan bring. Hier tussen die oorwonne stryders van my volk, wat hulle verwoeste plekke weer moes opbou, sou ek selfstandig word en die jongspan geestelik lei. Die kantoor- en wasserybediende se vernedering, wat my in opstand teen myself gebring het, was vir goed verby.

Maar, die eerste snik wat ek gegee het, was nie bedoel vir 'n skoolmeesterskap nie. My leerplan het ingedruis teen die gereformeerd konserwatiewe opvatting van die boere. Ek het gemerk dat daar geen benul van mooi en opbeurende saamsing was nie. Ek het die kinders met kort en lang note twee- en driestemmig leer sing. Dit was my groot fout as onderwyser. So'n nuwerwetse gesingery was ongekende kuns . . . dalk duiwelskuns. Ek moes verskyn voor al die vaders van my leerlinge. Hulle het as skoolkommissie opgetree. Ek moes belowe om net psalms of gesange te

laat sing. Toe ek gehoorsaam om die kinders net die vereiste leer sing het, soos dit in die psalmboek staan, met kort en lang note, was die gort weer gaar. Die huisgodsdienste het daaronder gely. Die langste koraalnote was in die mode. Weer moes ek voor die skoolkommissie verskyn. Ek het toe maar bedank as onderwyser. My droom was onverwesenlik. Ek wou selfstandig staan. My boesemvriend en ek het saam 'n tabakbesigheid begin.

As meester het ek sowat agt pond per maand verdien. By my boesemvriend se ouers was my inwoning vry. Die ouers het my meesal met tabak betaal. Daar was 'n ordentlike hoeveelheid en daarmee het ek, na agttien maande se werk as meester, die saak begin. My boesemvriend en ek was egter nie aangelê vir die handel nie. Die saak het ons byna bankrot gemaak. Ons het opgegee. Ek het gaan boer.

In besigheid moet mens selfsugtig wees, en soms gebeur dit dat 'n mens moet vloek. Party keer moet jy wegkruip vir jou skuldenaar en jou humeur verloor vir mense wat jou geld skuld en nie betaal nie. My eerste snik was nooit bedoel vir 'n afhanklike sakeman nie. As boer sou ek selfstandig kan wees. Dit was my voorbestemde koers.

Intussen het ek na my meesterskap met die jong mense van die plaas begin saamwerk. Met koor-, toneel- en debatsvereniging het ek sukses gehad. Ek het 'n ordentlike dirigent geword. Die ruwe, ongeskoolde sang van halfvolwasse boereseuns en dogters het tot 'n plaaskoor ontwikkel, waarna mens kon luister. Die waenhuis was vol wanneer ons opvoerings gegee het. Die ledetal het tot oor die dertig gestyg en selde was 'n lid afwesig wanneer ons tweekeer per week oefen. Dikwels het ouers van die sangers saamgekom. Die konserwatiewe vaders het my nie teëgewerk nie. Die boere was my goedgesind en ek het oral aangenaam kon kuier. Ek was gelukkig in die opbouende werk, al het dit my soms dae vasgehou. Ons taalstryd het begin. Vir die toneelvereniging het ek stukkies in Afrikaans geskrywe, wat by ons opgevoer kon word. Liedere, wat gesing moes word, het ek in ons taal omgewerk. Dikwels het ek saans les gegee aan opgegroeide seuns en dogters. Alles het in vriendskaplike gees gebeur. Vir my was daardie tyd 'n leerskool vir my later werk as skrywer. Dit was opheffend vir my gees, tenspyte van my mislukking

as 'n sakeman . . . My eerste snik het hierdie werk vir my bedoel . . .

Die jong mense was toe anderster as nou. Huislik en onselfsugtig, in alles onderdanig aan hul ouers, natuurlik en ongeleerd, in vergelyking met die jongspan van vandag. Mens kon op hulle staatmaak.

Toe die boereseuns en -dogters trou en weg gaan en nuwe elemente op die plaas kom woon, moes ek telkens met 'n nuwe koorspan begin wanneer ek voel dat maar weer aangepak moet word. In die laaste jare was getroude lewe oorwegend. Jong mense moes studeer, en, as hulle klaar geleerd is, gaan hulle dorpe toe. Drie jare gelede het ons afgesluit met 'n operette „Die Swerwer," wat ek saamgestel het.

Ek moet erken dat die leiding van die opheffende mooi vereniging heilsaam vir my werk as skrywer was. Dit het vir my gees besieling gebring. Soms kan die smart my beklem omdat die Magaliesburg-koor nie meer bestaan nie.

Die Toneel- en Debatsvereniging het sporadies opgeflikker en na verdwyning weer tot stand gekom. Gedurende die laaste agt jaar het die drie vereniginge saamgeskakel onder een naam: „Die Magaliesburgse Kultuurvereniging." Dit was die hoogtepunt van my strewe in verband met opbouwerk hier op die platteland. Drie jaar gelede het die geslag na my die leiding en bestuur in hulle hande geneem.

Die hoofdoel van hierdie „Terugblik" is eintlik om te verduidelik: hoekom ek dan 'n skrywer geword het. Ek glo dat my lewe so voorbestem was om my ryp te maak vir prosa. Ek mag digterlik wees, maar nooit sou ek 'n digter kon word nie. Dit is 'n openbaring wat uit die binnenste van jou onderbewuste opkom. Daarmee kan 'n digter sy kuns lewer en daarom kan min mense dit lees en verstaan. Vir my is „Dis Al" van Jan Celliers kuns, omdat ek dit verstaan. Eugène Marais se „Winternag" net so. Dit was inspirerend in ons taalstryd. Ek voel dat daar verskil is tussen buitengewone kuns en verstaanbare kuns in poësie. Ek verkies die laaste.

My selfstandige lewe as boer kon skaars in my behoeftes voorsien. Ons woon in 'n skilderagtige vallei, met volop water, maar met min ploegbare grond. Die klimaat is teen

ons deur ons ligging by die poort, wat die somer 'n volle maand korter maak as die boerdery net deur die poort. Finansieel het ek altoos kort geskiet, soos al die boere hier, wat in die teenwoordige tyd almal moet uitspring om 'n byverdienste te soek. Deur die nood gedryf het ek my verse oor die Voortrekkers versamel en na 'n uitgewer gestuur, wat dit beleefd ontvang het met die katswinkslaan-uitnodiging: dat dit soveel vir my sal kos om die gedigte in boekvorm uit te gee! Dit was die end van my rymelary . . . In vadersnaam, nou moet ek maar die prosa bydam . . .

Toe die ou Brandwag in 1914 sy eerste verhaalwedstryd publiseer, het ek my ingespan om saam te werk. My eerste prosastuk „Die Praatmasjien" was so gelukkig om die tweede prys te ontvang. Daarvandaan het ek skrywer geword en my opgewerk deur selfstudie en selfkritiek. My kennis van die mense, ook van my self, was hier onmisbaar. Ek het die siel verstaan van mense wat sukkel, swaarkry en verlief is; en ook van hulle wat arm of lui is, of selfsugtig baas wil speel.

My tweede prosaskets „Oom Jannie" is bekroon deur die Suid-Afrikaanse Akademie, wat toe 'n prosawedstryd uitgeskryf het. My eerste boek „Teleurgestel" het die Hertzogprys verower. My naam as skrywer was gevestig. My eerste snik moes in Nederland gekom het om lewe in my liggaam en die talent in my gees te blaas, wat die Skepper van Hemel en aarde so voorbestem het. My werk het wel gepresteer, maar bly beknop, binne die bestek van my kennis en die atmosfeer waarin ek geleef het . . .

Ons kritici beweer dat ons nog geen roman besit nie. Ek sê: ons het dosyne wat baie hoër staan as die massa wat vandag verskyn. Ek glo dat die wêreld geen verhaal oor diere soos die uitsoekwerk wat ons taal gelewer het, kan toon nie. „Oerwoud en Vlakte" is vir my treffende kuns in prosa, omdat dit verstaanbare kuns is.

My boeke was vir my lewensbestaan 'n uitkoms. Nou nie meer nie. Wat hulle inbring, staan onder toesig van die staat. Materialisme pak ons prosa beet. Daar word nou geskryf om te verdien, te ontspan, ontspanning te verskaf. Die wêreld is materialisties. Om te kan bestaan, volg mens die wêreld se beloop en word materialisties en

selfsugtig. Mens kan dit nie bra help nie. Al staan hy op die kansel, kom daar tog 'n selfsugtigheidjie in sy wese op. Ek self is ook maar so. Materialisme en selfsug gaan hand in hand deur die wêreld. Dit is die oorsaak van wêreldoorlog, die vernietiging van kuns, die opbreek van vredeliewende kultuurverenigings.

Op die drumpel van my sewentigste verjaardag staan iemand langs my en sê: „Ou broer, jy moet ontspanningsverhale skrywe, kêrel! Skryf oor seks en liefde en traai 'n speurverhaal! Jy lees self mos graag speurverhale, kêrel! Jou oudag kan mos rustig en welvarend word! Hier is my hand, ou broer! Vatso! Geluk en voorspoed op jou sewentigste jaar! Mag jy nog lank bly lewe!"

Dis selfsug daardie en ek kyk hom aan. Dis sowaar ek self, my ego, wat hier voor my staan. Waar beland mens in die wêreld? . . .

C. M. van den Heever

Die Monument

Die veld strek ver sy horisonte uit
tot waar dit yl word in die blou,
hier ritsel net die hoë windgeruis
afwagtend nou,
want troppe wild skrik oor die ruimte heen;
vir eeue was dit hier alleen,
alleen het aasvoëls op die krans gesit,
dan hoog gevlie en ver gespied,
van horison tot horison,
van blou verskiet tot blou verskiet.
Nou is daar onrus in die wild se vlug,
bang maal hulle voort
en kyk terug:
daar is 'n stippel in die blou,
daar is 'n ruiter teen die lug.
Van watter vertes kom hy hier,
die pionier?
Maar voor hom wag op buiging van die pad
die ratel van verraad;
van lyding het hy reeds te veel gehad
en strak is sy gelaat.
Hy ken die dood wat uit die bosse spring,
hy ken die sluheid wat in donker nag
die laer omring —
sy vrou en kind se gruweldood,
sy siddering
van afsku en berou.
Dit is die uur van daad en dood!
En voor hom val die vyand neer
en tril die bloedrooi assegaai.

Wie op die storm se voorste wolke ry
sal storms maai,
en wie die taal van bloed en sluheid praat,
vlug met sy hordes tot hy eindelik self
sterf voor verraad.
Die trekker sink in gryse jare in,
en helder word die ster van sy begin,
eerbiedig word daar nou gelet,
as jare kom, as jare gaan
op daardie silhoeët
wat bo die velde rys en helder teen
die vertes staan,
want waar die oog hom oor die tye wend
vloei aarde en hemel in die hoogtes weg
deur hierdie monument.

Die Atoombom

Groot soos 'n spierwit blomkool hang,
getregter bo die aarde,
die dyende rookkolom;
en van die bloutes staar die vlieënier,
die draer van die dood,
verskrik nog om
na daardie vlam se weerlig
wat blitsend van benede kom.
En na die dood se rommeling
wat tot die verste einders dring,
het alles diep verstom.
Waar daar straks lewe was, lê swart verwring
geboue en lyke,
en met die wegwaai van die paddastoel
stort koninkryke
en volg die mens se sondeval
as dwaas,
as peuteraar
met kragte van die groot heelal.

Rainer Maria Rilke

deur Walter G. Hesse

Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie frueh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Suessigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womoeglich, und dann, ganz zum Schluss, vielleicht koennte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefuehle (die hat man frueh genug), — es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muss man viele Staedte sehen, Menschen und Dinge, man muss die Tiere kennen, man muss fuehlen, wie die Voegel fliegen, und die Gebaerde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen. Man muss zurueckdenken koennen an Wege in unbekannten Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah, — an Kindheitstage, die noch unaufgeklaert sind, an die Eltern, die man kraenken musste, wenn sie einem eine Freude brachten und man begriff sie nicht (es war eine Freude fuer einen anderen —), an Kinderkrankheiten, die so seltsam anheben mit so vielen tiefen und schweren Verwandlungen, an Tage in stillen, verhaltenen Stuben und an Morgen am Meer, an das Meer ueberhaupt, an Meere, an Reisenaechte, die hoch dahinrauschten und mit allen Sternen flogen, — und es ist noch nicht genug, wenn man an alles das denken darf. Man muss Erinnerungen haben an viele Liebesnaechte, von denen keine der anderen glich, an Schreie von Kreissenden und an leichte, weisse, schlafende Woechnerinnen, die sich schliessen. Aber auch bei Sterbenden muss man gewesen sein, muss bei Toten gesessen haben in der Stube mit dem offenen Fenster und den stossweisen Geraeuschen. Und es genuegt auch noch nicht, dass man Erinnerungen hat. Man muss sie vergessen koennen, wenn es viele sind, und man muss die grosse Geduld haben, zu warten, dass sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebaerde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.

Hierdie reëls uit Rainer Maria Rilke se outobiografiese roman „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (1910) is om 'n aantal goeie redes miskien geskik om die werk en die waarde van 'n digter in te lei wie se naam vandag nog buite sy land beter bekend is as sy digkuns. In die styl, in die vorm, en veral in die kies van sy simbole,

ontbloot hierdie woorde dadelik daardie misleidende eenvoudigheid van uitdrukking, daardie kinderlike natuurlikheid van voorbeelde en daardie bepaalde, dikwels eers storende gemaaktheid wat Rilke heeltemal bewus en opsetlik in al sy prosa en digkuns gekultiveer het. Boweal verteenwoordig hulle 'n teorie van die digkuns wat juis en uitsluitlik op daardie eienaardighede van eenvoudigheid, kinderlike natuurlikheid en 'n weemoedige verlange gebaseer is, om uit hierdie wrede, harde, oorrype wêreld te vlug in die verlede, in die kinderlike leeftyd, waarin die wêreld nog teer, liefdevol, onvoltooid was. Die kinderdae, die verhoudinge tot die ouers, die speletjies met jeugvriende, maar ook die geskreeu van barende moeders en die verlies van geliefde mense — dit alles vorm die agtergrond vir 'n weemoedige, verlangende vertelling, wat gesluier word deur skemer en nag en waarin die donker simbole oorweeg. In hierdie lang opstel van waardevolle herinneringe, van die lig en skaduwees, van die blikke en gebare, van dinge wat digkuns kan word, is nie *een* genoem wat tot ons sogenoemde beskawing gereken kan word nie. Die gevoelens wat Rilke se ervaringe en daarna sy gedigte gebou het, is heeltemal verskillend van die wat 'n intellektueel tot poësie sou verwerk. Ons hoef ons net te herinner aan Rilke se tydgenoot, T. S. Eliot en die oorwigtige rol wat boekgeleerdheid en kultuurgedagte in Eliot se werk speel om te herken hoe ongelooflik eensydig en eng die fondament was waarop Rilke sy ivoortoring opgerig het.

Des te verwonderliker is dus die hoogte, die prag en die uitsig wat Rilke se gebou bereik het, soveel geweldiger die skaduwee wat nog vandag, jare na Rilke se veels te vroeë dood, op al die klein Duitse gedighuise val wat volgens sy plan saamgetimmer is. Wat hy aan wydte en breedte van wete verloor het, het hy gewen aan woordmag en verfyning. Daarom is die skynbare eenvoud van sy digkuns so misleidend omdat hy amper altyd die allerlaaste, die uiters saamgeperste, die innerlikste uitdrukking gevind het — die fynste uitdrukking vir 'n wêreld van indrukke wat hul daaronder verberg, van betrekkinge, „Bezuege", soos hy dit genoem het, wat net vir die ingewydes stadig ontvou. Eliot, die egte kind van ons tyd, gaan terwille van hulle na die boek terug; Rilke, in meer as een sin die

onegte kind van ons tyd, het verder terug gegaan — na die natuur, na die eerste, gevoelige betrekking van die eensame, onervare mens tot die natuur, die mite voor die boek, die onbewuste, atavistiese. Dit is onnodig om by te voeg dat altwee digters mistici is; maar tog baie nodig om daarop te wys dat, terwyl die een 'n mistikus geword het, die ander een dit altyd was.

Maar „gedagtes"-digkuns of „gevoels"-digkuns in ons tyd (en ons is dit nou al gewoon om daaraan herinner te word) vra 'n groot mate van geestelike en sielsverhouding, die kennis van die woordeskat, die begrip van die digter se simboliek, voordat ons in die toring van die geheim mag binnestap. Waar dan ook die bronne van Rilke se simboliek lê, moet hulle deur dieselfde verduidelikende proses geopenbaar word wat elke moderne digter van sy lesers verlang. Ook Rilke het lang verklaringe vir sy werk opgestel, langer selfs as die van Eliot, en sy latere briewe bestaan uit amper niks anders as sulke herhaalde pogings om dit te verklaar wat tevore willoos uit hom gestroom het nie. Sonder om Rilke se eie woordeboek te gebruik, sou ons waarskynlik in 'n vloed van woordmusiek ondergaan, en in die beste poging entoesiasme en ekstase voel. Daarmee ontduik ons, gelukkig in hierdie geval, die teenoorgestelde gevaar: om te vergeet dat tog 'n digter hierdie reëls geskryf het en dat hulle nog meer bevat as 'n indrukvolle wêreldbeskouing. By Rilke bly die skoonheid en die heerlikheid bestaan, selfs as ons dit uitlê, en dit bly in ons gedagtes selfs by die pynlike operasie van vertaling van woorde en hul betekenis.

Want Rilke se wêreldbeskouing en die simboolskat wat daar ontspruit, is eintlik heeltemal eenvoudig en verstaanbaar. Al was hy in 'n sin nie 'n moderne digter nie, al het ook op hom, in Hofmannsthal se woorde, „die moeghede van ganse volke" gedruk, al het hy sy ervaringe gekristalliseer en gekondenseer — wat hy uitgedruk het, was onverstaanbaar net vir die oppervlakkiges, en is dit vir die soekende net in die mate dat hy in woorde, in die draers van die gees, moes omset wat hy amper uitsluitlik deur sy sinne in hom opgeneem het. Sy wêreld word in ons duidelik sodra ons sy terminologie op sy uitgangspunt teruglei — en dit was, in die woord se oorspronklikste sin, aanskouing.

BLAUE HORTENSIE

So wie das letzte Gruen in Farbentiegeln
sind diese Blaetter, trocken, stumpf und rauh,
hinter den Bluetendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

Verwaschnes wie an einer Kinderschuerze,
Nichtmehrgetragnes, dem nichts mehr geschieht:
wie fuehlt man eines kleinen Lebens Kuerze.

Doch ploetzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein ruehrend Blaues sich vor Gruenem freuen.

(„Neue Gedichte, Erster Teil", 1907.)

In die aanskouing van die wêreld val wêreld en lewe saam; die lewe daarin is die wêreld. Dit is begrens deur die Ek wat dit ervaar, is omvat — dit is nie meer die oneindige, ewige en ganse wêreld wat dit nog vir die Duitse Klassikus was nie. Die individu se „Daar-syn," sy „Da-Stehn," soos hy dit duidelik en betekenisvol genoeg in die Vyfde „Duino-Elegie" noem, is absoluut alleen deurdat dit juis nou in die wêreld gekom en gebeur het. En dit moet hierdie feitlike, noodsaaklike, maar onverklaarbare syn verlief neem, moet hom by hierdie persoonlike, eenkerige en enige situasie aanpas, by die begrensde, eindigende en verbygaande minuut, met wie se afloop nie net sy bewussyn nie maar ook die plek van sy bewussyn sal verdwyn. Met die eerste oogopslag is in hierdie wêreld niks buite homself nie, die medemense, die diere, plante en veral die „klein dinge". Al sluit dit 'n verlede in, wat uitdrukking vind in die prestasies van vroeëre kulture, in die herinneringe van ouere mense, en 'n toekoms wat van sy erfdeel en die prestasies van sy medemense sal lewe; maar net soos die mens selfs geen verlede het nie, tensy hy dit net nou belewe en tot die teenwoordige tyd maak, so het ook sy wêreld geen toekoms, sy lewe geen verderlewe nie: daar is geen mistiese oorkant nie. Wat vroeëre eeue so genoem het, vir wat hoër, buite die bestaan en ondervinding synde syn hulle gehoop en geëis het, iets wat na

die dood begin en van die kant nie gesien, gevoel, gevat kan word nie, maar net geglo kan word, — dit is nie meer nie.

Dit is nie meer buite hierdie lewe nie, na hierdie lewe, en onafhanklik van plek en tyd nie. Maar al hierdie verwagtinge, begeertes en metafisieke sekerhede van vroeëre tye is tòg, is binne hierdie lewe, voor sy einde, afhanklik van plek en tyd. Hulle bestaan, as karaktertrekke en uitdrukking van die digter, van sy medemense, diere, plante en kleine dinge:

> . . . die Eigenschaften werden Gott, dem nicht mehr Sagbaren, abgenommen, fallen zurueck an die Schoepfung, an Liebe und Tod . . . Erst zu dem, dem auch der Abgrund ein Wohnort war, kehren die vorausgeschickten Himmel um, und alles tief und innig Hiesige, das die Kirche ans Jenseits veruntreut hat, kommt zurueck; alle Engel entschliessen sich, lobsingend, zur Erde!
>
> (Brief aan Ilse Jahr, Muzot, 22/2/1923.)

Daar is dus nog meer in hierdie wêreld as net die digter se lewe en bewussyn. Hoe begrens en finaal hierdie wêreld ook is, daar is 'n sin in dit alles, 'n beroep op hom, elkeen en almal, 'n „opdrag" van die aarde vir hom, om aan die uitdrukkinglose, bewustelose dinge en skepsels uitdrukking en verdieping te verleen:

> Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
> in uns erstehn? — Ist es dein Traum nicht,
> einmal unsichtbar zu sein? — Erde! unsichtbar!
> Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein draengender Auftrag?
>
> („Duineser Elegien," „Die Neunte Elegie," 1923.)

Dus is daar 'n sin in hierdie wêreld wat onafhanklik is van die sanger se lewe, en afhanklik alleen van sy bewussyn van hierdie sin. En hierdie opdrag is God, en sy wêreld is goddelik, nie omdat dit ewig en alomvattend is nie, maar juis omdat dit tydelik en finaal is, — en daarom meer kosbaar. Des te belangriker en dringender is die plig, om hierdie wêreld tot die innerlikste te ondervind en tot die uiterste te roem, omdat dit vir altyd verlore sal wees en nooit terugkeer nie. Dit is goddelik, maar God sal dit verlaat, as die digter se bewuste vergaan onder die moeite om sy enigste wonderwerk te prys:

> Erde, du liebe, ich will. O glaub, es beduerfte
> nicht deiner Fruehlinge mehr, mich dir zu gewinnen, einer,
> ach, ein einziger ist schon dem Blute zu viel.

Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her.
Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall
ist der vertrauliche Tod.
Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft
werden weniger . . . Ueberzaehliges Dasein
entspringt mir im Herzen.

(„Duineser Elegien," „Die Neunte Elegie," 1923.)

Gedurende die lang verloop en duistere verval van die Duitse Irrasionalisme in die hele 19e eeu het twee alternatiewe van 'n wêreldbeskouing altyd afgewissel wat hier, by die einde, in twee amper tydgenootlike digters skyn saam te kom, in Nietzsche en Rilke. Nietzsche het die wêreld gesien as 'n magstryd, neerlaag en lyding, as vrees en wanhoop. As die menslike bestaan in enige opsig 'n sin gehad het, was dit dat die mens hom kon inspan, om sy „en tog!" te roep dat hy die oorwinning oor die hopeloosheid van die lewe kon behaal. Rilke skyn 'n fundamenteel teenoorgestelde lewensbeskouing te verteenwoordig, en tog stuur hy net in die teenoorgestelde rigting op dieselfde doel af. Rilke se aanneem van en ooreenkoms met die lewe maak die wêreld tot iets wonderbaarliks, tot 'n juweel, tot die inhoud van 'n pryslied. Die een het die lewe gehaat en vir die lewe „ja" gesê; die ander een kies die wêreld omdat hy die dood haat. Van skynbaar teenoorgestelde uitgangspunte kom altwee tot aanvaarding. Om te kan lewe, het Nietzsche as die grootste prestasie van die mens beskou; Rilke het die dood gevrees: die dood was die vreeslikste, die verskriklikste mag in hierdie wêreld. En dus het die een tot die heroïse, die ander een tot die lydende aanvaarding gekom.

Die dood het Rilke tot 'n digter gemaak, die dood het deur al sy werke gewandel. Sy gesang, die keuse van sy temas, sy simbole word gebore uit die drang om die dood in sy lewe in te trek en sin te gee aan sy lewe ten opsigte van sy onvermydelike einde. Of hy van God, van die engele of van die meisies praat, of van bome, rose, diere of van sarkofage, altyd probeer hy om die lewe van daardie verskynsels met hul beëindiging of oneindigheid, met sy einde in betrekking te bring, om lewe te verklaar as 'n „rypwording tot die dood". Vanaf die eerste gedig tot die laaste elegie verleen die doodsangs en die verlange om met die dood een te word, aan hom die stem; en teen die

einde, in juis daardie Duino-Elegieë, verkry hy werklik die krag wat uit die oortuiging van sy prestasies en die onsterflikheid van sy stem kom — die krag om die dood aan te neem en om 'n wêreld te roem wat die dood insluit:

> Dass ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
> Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
> Dass von den klargeschlagenen Haemmern des Herzens
> Keiner versage an weichen, zweifelnden oder
> reissenden Saiten. Dass mich mein stroemendes Antlitz
> glaenzender mache: dass das unscheinbare Weinen
> bluehe . . .
>
> („Duineser Elegien," „Die Zehnte Elegie," 1923.)

Maar heel vroeg, in die begin, het hy tog van homself geëis wat hy nou bereik het; ook in die bogenoemde brief het hy tog liefde en dood met mekaar gelykgestel en altwee met die wêreld wat goddelik is. Hy was altyd op die pad na die bevryding van sy vrees deurdat hy 'n verlange daaruit gemaak het, die verlange van die Duitse Irrasionele digters aan die einde van die burgerlike eeu; maar sy verlange het tot 'n liefde van die lewe omgeslaan, omdat dit die dood insluit en noodsaaklik maak.

> O Herr, gib jedem seinen eignen Tod,
> das Sterben, das aus jenem Leben geht,
> darin er Liebe hatte, Sinn und Not.
>
> Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
> Der grosse Tod, den jeder in sich hat,
> das ist die Frucht, um die sich alles dreht.
>
> („Das Stundenbuch," „Drittes Buch, Das Buch von der Armut und vom Tode," 1905.)

Ons wen min daarby as ons op hierdie punt pertinent na die bevindings van die nuwerwetse wetenskap van die psigo-analiese verwys, en van Rilke as 'n vervolgingswaansinnige praat; as ons bepaal dat hy buitendien 'n „nekrofiel" moet gewees het, 'n arme kranksinnige, wat soos Kafka, sy landsman en tydgenoot, omdat hy nie in staat was om die lewendige liefde te geniet nie, die dooie meisie liefgehad het. Sekerlik bevat groot poësie in alle tye patologiese trekke; maar ons onthou beter wat Thomas Mann eenmaal gesê het dat elkeen krank kan wees; maar dit kom daarop aan *wie* krank is. Ook Novalis, een van die grootste onder die Duitse digters, was 'n nekrofiel; maar hy was daarom nie minder groot as Rilke nie. Die genoegdoening wat ons ondervind as ons die besondere patologiese aanleg

Johannes Meintjes: NAGTELIKE JOLYT, 1948.

kan bepaal waaruit 'n bo-menslike skeppingskrag ontspring het, die vreugde om in staat te wees om die oorsprong te ontdek, help ons nie om die bestaan van daardie krag te verklaar nie, en ons draai liewers van die poging af om te verklaar hoe dit ontspring het, tot die poging van 'n verklaring van iets wat ontwyfelbaar bestaan het.

Die vrees vir die dood wat in ons almal is, wat die sterkste krag van al die artistieke skepping van die eerste dag tot vandag mag wees, hierdie angs sublimeer Rilke met 'n vasberade besetenheid, 'n magtige sensitiwiteit en 'n vereenvoudigde uitdrukkingsvorm wat min teenstanders in alle literature besit. Hy sublimeer die angs, omdat dit vir hom nie voldoende is om dit te verdring nie. Bewus lig hy dit uit sy gevoelens, drome en gesigte, en teen die einde vorm hy dit om in 'n hoop. Daar is baie weë om sin in hierdie lewe te bring wat in die onbewuste begin en eindig en wat, binne al die oneindigheid wat ons omgewe, die enigste skyn te wees wat kan begin en eindig, wat voor ons nie was nie en na ons nie meer sal wees nie. Die mens kan en wil nie aan hierdie skynbare begrensing in die oneindigheid wat hom omgewe, aan homself as 'n uitdelgende krag glo nie. As gevolg van die voortbestaan van sy liggaamlikheid hoef hy nie aan te neem dat met sy bewuste en sy persoonlikheid ook sy siel ondergaan nie. Hy kan die dood daardeur ontwyk, dat hy 'n verdere lewe postuleer, 'n veranderde bewuste, 'n oorkant wat ondervind kan word. Hy kan die dood as die einde van hierdie en die begin van 'n volgende lewe beskou; en hy het dit duisend jaar lank gedoen.

Maar daar is wel ook andere weë, en die een wat Rilke kies is nie die ongewoonste nie hoewel 'n onchristelike een: om die dood in hierdie lewe, wat voortdurend sterf en voortdurend sig weer voortbring, in te trek, dit tot 'n funksie van die een lewe aan die kant te maak waaraan hy glo, en daarmee 'n reg vir die lewe te konstrukteer wat nie lê in die afwending van die wêreld soos dit voorkom nie maar in die bewuste, voller waardering van die wêreld. Daar hy die dood in die hele lewe sien, word die hele lewe vir hom eindelik tog ewig.

Die dood nie meer 'n onderbreking, 'n einde, 'n mag wat prinsipieel van die lewe verskillend en onafhanklik is nie,—

maar 'n deel van die lewe en sy eintlike doel, sodat alles wat daarna sou kon wees, nou in die saligheid van volkome kunstenaarskap aan die kant van die vrees ondervind kan word: wat Rilke hier as 'n heeltemal sinlike waarheid ontdek het, sou hy by Hegel kon lees, wat deur gedagtes tot die oortuiging gekom het dat daar geen prinsipiële verskil bestaan tussen lewe en dood nie, en hul verskil was net een van die graad van oksidasie. Maar aangesien Rilke nie deur die boek nie, maar deur homself tot sy oortuiging gekom het, moes sy lewe 'n veel groter waarde vir hom aanneem. Die angs wat deur die christelike opvatting van hierdie lewe as 'n tranedal, 'n voorbereiding vir die ewige saligheid meer gevoed as gekalmeer geword het, is verby: lewe is self saligheid, hier en nou en in elke kosbare minuut; en sy pyne en verdriet is nie as toets en reiniging daar nie maar om rede van die lewe se vreugde en verkwikking wat vir hulle in hul ware waarde sal openbaar — net soos die een alleen hom in sy gesondheid kan verheug wat siek gewees het.

En hy kon verheug wees, hierdie eensame mens wat net eensaam wou bly om geen minuut te verkwis nie, hierdie kindgeblewene vir wie die gansheid van die vreugde so veel nader gestaan het as die melankolie wat so baie eensydige kritici aan hom toeskryf! Hoe hy wat aan die kla oor die lewe se onoorwinlike taak so baie heerlike reëls gewy het, hom aan die skoonheid van die lewe, van die bestaan kon verheug, dit bewys net een van sy baie lofsange van die lente, sy laaste en een van die mooiste en vrolikste prysliedere van die opwekkende aarde wat in die Duitse literatuur bestaan:

Fruehling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind, das Gedichte weiss;
viele, o viele . . . Für die Beschwerde
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Streng war ihr Lehrer. Wir mochten das Weisse
an dem Barte des alten Manns.
Nun, wie das Gruene, das Blaue heisse,
dürfen wir fragen: sie kanns, sie kanns!

Erde, die frei hat, du glueckliche, spiele
nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen,
froehliche Erde. Dem Frohsten gelingts.

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Staemmen: sie singts, sie singts!
(„Die Sonette an Orpheus," I, 21, 1923.)

Hierdie gejubel is die resultaat van 'n sterkere bewustheid van die heerlikheid van die „daar-syn"; die sonbeskynde landskap het nou sy kontrasgewende skaduwees, die dag weet van die nag en die digter van die lewendigheid van die doodlykende natuur. Die klein dinge kom tot hul reg in so 'n stygende sensitiwiteit, hulle het 'n hoër aanspraak op sy opmerksaamheid as hulle net deur hom uitgedruk kan word as wonders en heiligheid. Wie so ryk geword het om aan alles vreugde te hê, alles te besit, vir hom het juis die weerlose, spraaklose en vreugdelose inhoud van hierdie wêreld die sterkste aantrekking:

Ich fuerchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heisst Hund und jenes heisst Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hoer ich so gern.
Ihr ruehrt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.
(„Mir zur Feier," 1899.)

En na al die dinge kom die plante, die diere, vir wie die insig in hul saamhorigheid aan die goddelike wêreld ontsê is; en van die mense kom net die wat arm is of die wat na die begrippe van die mensheid nie tot hul reg gekom het nie. Tussen hom en God wie se „middelaar" hy is, gaap die afgrond waarvan hy in die bogenoemde brief praat; met God en sy engele wat Hy hom tegemoet stuur, kan hy nooit tot 'n „verstandhouding" geraak nie, en hul volkome en vanselfsprekende betrekking tot die Heelal kan hom net met hopelose verlange, met verskrikte begeestering vul:

Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts

als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

(„Duineser Elegien," „Die Erste Elegie," 1923.)

Tog het die mense hom nodig, en onder hulle veral die armes, wat so veel laer as hy staan, as sy klag en voorspraak die sterkere woord omvat. In die medelyde wen hy die krag om te help, en sy digkuns kan 'n boodskap wees vir hulle sodat hulle van hulself bewus word, 'n nuwe begin en inhoud en 'n nuwe doel herken — en meer nog: 'n voorspraak by die hemel. Dus is sy gesang nie meer vir hom alleen nie, vanuit die selfopgelegde eensaamheid gaan die sinvolle lied op vir die mense, en die Duitse digter neem weer die rol van die siener, onderwyser, profeet aan.

Daarom wend hy hom tot die „geestike armes" van die Bybel, aan die grootstad-armes; tot die weduwees en wese, tot die jong meisies wat hulself verteer deur liefde en menslike oorgawe, tot die jong verliefdes vir wie die vervulling leed sal bring, tot die vroue wat 'n klein lewetjie in die wêreld bring en daaraan 'n klein dood sterf — die sinlose, onvervulde, onrype dood. Die troos wat hy aan hulle kan verleen, is nie veel meer nie as juis *dat* iemand met en van hulle praat; en dikwels genoeg skyn die bitterheid oor die onverskilligheid van die medewêreld die geloof te oorskadu dat 'n bo-wêreld hulle juis weens hul lyding inniger liefhet. Dan, en veral as hy van die armstes en laagstes praat, van die verlamdes en blindes, dwergies, bedelaars, dronkaards en selfmoordenaars, van idiote en melaatses, — dan kruip in sy gedigte 'n toon van so 'n wanhopige bitterheid, van so 'n rype haat dat ons verlei word om van Orfeus, die god met die lier, die middelaar tussen Onder en Bo, te glo dat hy vir 'n oomblik homself in hierdie laagstes gesien en geteken het:

DAS LIED DES AUSSÄTZIGEN

Sieh, ich bin einer, den alles verlassen hat.
Keiner weiss in der Stadt von mir,
Aussatz hat mich befallen.
Und ich schlage mein Klapperwerk,
Klopfe mein trauriges Augenmerk
in die Ohren allen,
die nahe vorübergehn.
Und die es hölzern hören, sehn
erst gar nicht her, und was hier geschehn,
wollen sie nicht erfahren.

Soweit der Klang meiner Klapper reicht,
bin ich zu Hause; aber vielleicht
machst du meine Klapper so laut,
dass sich keiner in meine Ferne traut,
der mir jetzt aus der Nähe weicht.
So dass ich sehr lange gehen kann,
ohne Mädchen, Frau oder Mann
oder Kind zu entdecken.

Tiere will ich nicht schrecken.

(„Das Buch der Bilder," 1906.)

„Diere wil ek nie verskrik nie" — hy het hulle lief, omdat hulle nie kan praat nie, om hul afhanklikheid van die mens, hul gevangenisskap onder die mense: die hond, die panter in die kou, die wit olifant van gips in die mallemeule. Hy verheerlik die roos, wat „soos kleed om kleed — om 'n lyf uit niks as glans bestaan" („Die Sonette an Orpheus," II, 6); die hortensie, die appel — „hierdie soetheid, wat maar eers verdig word, om, in die smaak heel saggies opgerig, helder te word, wakker en deursigtig, dubbelsinnig, sonnig, aards „van hierdie plek — " („Sonette," I, 13). Al hierdie bewyse van 'n sin in die natuur het hy lief, van die belofte van die rypheid, die vervulling, van 'n onbewuste en tog doelvolle sin. Maar eers daar waar hierdie belofte nie meer vervul kan word nie, waar vroeë dood die stadige rypwording sinloos onderbreek het, waar hy die jong dooies sien, word hy oorweldig deur lewende medelye. 'n Paar van sy mooiste en roerendste gedigte is aan die gedagtenis van 'n neef gewy wat as kind gesterf het, en die boodskap dat 'n bewonderde en geliefde jong danseres heel plotseling gesterf het, het in hom 'n stroom van sonnette opgeroep wat waarskynlik geen gelyke in die hele literatuur het nie — daardie „Sonette an Orpheus" waarvan die eerste boek van 25 heerlike gedigte in drie dae neergeskrywe is.

Dit is die wesenlike eienskappe van Rilke se wêreldbeskouing, en sy simbole, God, die engele, Orfeus, die kunstenaar, die meisies, roos, panter en melaatse — en met hulle die abstrakte wat konkreet geword het, klag en roem en sigbaar makende verinnerliking van die ding en die dood, — neem nou ook in hierdie baie individuele opsig gestalte aan. Dit het geen dieper gaande analise meer nodig nie, soos die tallose kommentare van Rilke se werk probeer

om weer te gee, wat nou nie net uit die Duitse nie maar ook uit die Engelse en Amerikaanse drukkerye kom; dit sou miskien net die meer belangrike genot benadeel wat deur die lees van die werk self ontstaan. Ons hoef net nog in 'n paar woorde te toon hoe hierdie ongelooflik ryk en tegelyk grootse werk gegroei het, en hoe esteties bevredigend, hoe organies-natuurlik ook hierdie ontwikkeling en rypheid was, hoe voorbestemd die man vir wie die geluk en trots van hierdie prestasie geword het.

As ons hom van die standpunt van die hedendaagse, op homself verliefde rasionalisme beskou, lyk alles by hom en sy werk heel vreemd. Hy was die voltooide ewebeeld van juis 'n „poet", 'n „wandelaar tussen droom en dag," tussen twee wêrelde, en so min wis hy van sy plig om tussen hierdie wêrelde te beslis dat hy homself nòg in die kranksinnige gestig nòg in die „normale" geselskap wou bevind nie. Tevergeefs sou ons van hom eis om nuttelose poësie as byverdienste te skryf, 'n betrekking te beklee, aan volkswelvaart, politiek of ook net as literêre kritikus prakties deel te neem. Ons moet vasstel dat hy in elke opsig by die taak geweier het om 'n kind van ons eeu te wees.

Hy was nie geskik vir die lewe nie, inderdaad geen „sukses" nie. Sy kinderjare was donker, sy huwelik was na een jaar in duie; al was sy literêre roem baie groot in die laaste jare van sy lewe, al het hy homself dikwels in briewe aan sy uitgewers as geskikte onderhandelaar getoon, moes hy tog amper die hele tyd ondersteun word deur adellike dames wat baie waardering, geld en 'n leë kasteel besit het waarna hy tussen sy omwandelinge in kontemplatiewe eensaamheid kon terugkeer. Al het hierdie sagte, beleefde man baie vriende gehad, het hy die beste met hulle reggekom as hy aan hulle kon skryf, van homself en sy gedagtes, en dan eers het hy 'n aantreklike maat geword. Sy naam was vreemd-soortig: sy ouers wat 'n dogter verwag het, het vir hom 'n meisie-naam gegee, sy moeder het hom in meisie-klere aangetrek. Sy voorkoms was vreemd: fotografie stel hom as 'n maer, skraal, lomp man voor, wat verskriklik in die uniform moes gelyk het waarmee hulle hom argeloos 'n paar maande gedurende die oorlog beklee het.

Hy skyn aan geen land, geen taal te behoort nie. In Praag (op 4de Desember 1875) gebore, in hierdie vreemde grensstad tussen Westelike en Asiatiese kulture, gebruik hy die Duitse taal vir sy vroegste gedigte; maar sy kuns neem eers gestalte en grootte aan nadat hy in Rusland gewees en Russies geleer het. En hierdie ondervindings skryf hy eers na 'n lang verblyf in Parys neer, met vertalinge uit en in die Franse taal. Hy skyn aan geen „skool" te behoort nie, want die poësie waarvoor ons hom lief het, ontspruit uit 'n tradisie wat uit Duitsland eeue gelede verdwyn het — van die Barok en sy mistieke himnes.

Maar juis hierdie verwantskap dui daarop dat dit, soos ook die ander trekke in Rilke se beeld, net vreemd skyn, want eeue lank het die Silesies-Boheems-Oostenrykse grensland sulke vreemdelinge, eensames, mistici gelewer, vanaf die „Akkerman uit Boheme" tot Hus en Angelus Silesius, en in Rilke se dae weer in Kafka. En ook sy onmiddellike tydgenootlike voorgangers toon 'n verwantskap. Rilke se vroeë werk („Leben und Lieder," 1894, „Larenopfer," 1896, „Wegwarten," 1896, „Traumgekrönt," 1897, „Advent," 1898, en „Mir zur Feier," 1899, later gedeeltelik opgeneem en saamgevat in „Erste Gedichte" en „Die frühen Gedichte") toon duidelik die omgewing van die Weense kring van dekadente digters, byvoorbeeld Hugo von Hofmannsthal, wat amper dieselfde ouderdom as Rilke gehad het. En dit is nie sonder diepere betekenis nie dat Lou Andreas-Salomé, die vrou wat Nietzsche bemin het, later Rilke se vriendin en gids na Rusland geword het.

Ook in Rusland was Rilke nie op die verkeerde plek nie. Sy verblyf in 1899 en 1900, waaruit die roerend kinderlike „Stories van die Liewe God" (in prosa, 1900) en die nog te „kosbare" en aanstellerige, 'n bietjie oorskatte rymende prosa-reëls van „Die wyse van liefde en dood van die Kornet Christoph Rilke" (geskrywe 1899, eers met die naam Otto Rilke 1904, in finale vorm 1906 uitgegee) geskep is, het ook die eerste deel van die eerste groot werk, die „Uurboek," laat ryp word, waarvan die drie dele, „van die monnikelewe," „van die pelgrimskap," „van die armoede en die dood" (uitgegee 1905), nou die aanstellerige

taal van 'n neo-romantiek openbaar en die definisie van die dood en die soek na God inlei wat hom tot 'n eerste „unio mystica," die eerste groot hoogte van sy skepping voer.

> „Russland wurde für mich die Wirklichkeit und zugleich die tiefe, tägliche Einsicht: dass die Wirklichkeit etwas Fernes ist, etwas, was unendlich langsam zu jenen kommt, die Geduld haben. Russland — das ist ein Land, wo die Menschen einsame Menschen sind, jeder mit einer Welt in sich, jeder voll Dunkelheit, wie ein Berg; jeder tief in seiner Demut, ohne Furcht, sich zu erniedrigen und deshalb fromm. Menschen voll Ferne, Ungewissheit und Hoffnungen — Werdende."
>
> (Brief aan Ellen Key, „Briefe und Tagebücher, 1899-1902," bl. 419.)

As ons aandagtig genoeg hierdie briefdeel beskou, vind ons die hele inhoud van Rilke se mistiek daarin, en selfs daardie geduld waarmee hy in so 'n verbasende mate kon wag tot elke lyn, elke wending, elke woord ryp en tot hul volste uitdrukking aangevul was.

En toe, later, na 'n kort verblyf in die Noordduitse moeras-dorp Worpswede, onder die skilders van die „Heimat"-kuns waar hy met 'n jong beeldhoueres, Clara Westhoff, getrou het, — later, toe hy in Parys, van 1902 tot 1903, Rodin van nader leer ken en by hom ingewoon het, toe was hy ook in die gejaagde wêreldstad nie op die verkeerde plek nie. God het hy in die eensaamheid van die Russiese steppe gevind, die duiwel het hom in die strate en agterbuurtes en hospitale van die armebuurtes tegemoet gekom; na die positiewe ondervinding het die negatiewe gevolg, en altwee was ondervindings: die liefde van hulle wat uit sterkte, en die dood van hulle wat uit swakte eensaam was. Die profeet het uit een woestyn in 'n ander een teruggekeer, en sy boodskap het nou 'n innerlike krag gekry vir wie se uiterlike vorming Rodin hom in die gelyke strate en in die dieretuine gestuur het om so altyd sterker innerlike insig te kry:

> Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
> in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
> geängsteter denn eine Erstlingsherde;
> und draussen wacht und atmet deine Erde,
> sie aber sind und wissen es nicht mehr.

Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,
die immer in demselben Schatten sind,
und wissen nicht, dass draussen Blumen rufen
zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, —
und müssen Kind sein und sind traurig Kind.

(„Das Stundenbuch," „Drittes Buch, Das Buch von der Armut und vom Tode," 1905.)

Verdere staptoere het gevolg, na Italië, Swede en Denemarke, en 'n verder lang verblyf in die selfopgelegde vaevuur in Parys van 1908 tot 1910. Die nuwe kuns het al die uitgawes van die „Boek van die Beelde" (1902 en, vergroot, 1906) bewys, 'n boek oor Rodin (1907) het getuig vir die onderwyser, en in dieselfde jaar het die „Nuwe Gedigte" ontstaan waarvan die „Ander Deel" al in 1908 gevolg het. En nie tevrede met hierdie vloed van 'n waardevolle produksie nie, het hierdie jare ook die begin van werk aan 'n roman gesien, die moeitevolle poging om vir homself rekenskap te gee oor sy kunstenaarskap: die „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge," wat in 1910 verskyn het:

Mir graut ein bischen, wenn ich an all die Gewaltsamkeit denke, die ich im Malte Laurids durchgesetzt habe, wie ich mit ihm in der konsequenten Verzweiflung bis hinter alles geraten war, bis hinter den Tod gewissermassen, so dass nichts mehr möglich war, nicht einmal das Sterben. Ich glaube, es hats nie einer deutlicher durchgemacht, wie sehr die Kunst gegen die Natur geht, sie ist die leidenschaftlichste Inversion der Welt, der Rückweg aus dem Unendlichen, auf dem einem alle ehrlichen Dinge entgegenkommen, nun sieht man sie in ganzer Gestalt, ihr Gesicht nähert sich, ihre Bewegung gewinnt an Einzelheit — : ja, aber wer ist man denn, dass mans d a r f; dass man diese Richtung geht wider sie alle, diese ewige Umkehr, mit der man sie betrügt, indem man sie glauben lässt, dass man schon irgendwo angekommen war, an irgendeinem Ende, und nun Musse hat zurückzugehen — ?

(Brief aan Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, Janovic, Boheme, 30/8/1910.)

'n Hoër graad is bereik. Vir 'n lang tyd het dit gelyk asof dit die laaste sou wees, die hoogste wat vir hom bereikbaar was. Na reise na Algiers en Egipte het hy 'n deel van die jare 1911 en 1912 in die kasteel van Duino aan die Dalmatiniese kus deurgebring wat die vorstin van Thurn en Taxis tot sy beskikking gestel het. Hier het fragmentaries dele van elegieë ontstaan wat deur 'n verblyf in Spanje (1912), in Toledo en Cordoba, onder die indruk van die Moorse kultuurreste, 'n nuwe aansporing

skyn te gegee het. Maar toe het die oorlog uitgebreek en het al sy kragte verlam. Vanaf 1913, die jaar waarin hy 'n gedigtesiklus oor die Maria-Lewe gepubliseer het, het die wêreld niks meer van hom gehoor nie, wel sy vriende deur skrik gevulde briewe:

> Kanns denn keiner hindern und aufhalten? Warum gibt es denn nicht ein paar, drei, fünf, zehn, die zusammenstehn und auf den Plätzen schreien: Genug! und erschossen werden und wenigstens ihr Leben dafür gegeben haben, dass es genug sei, während die draussen jetzt nur noch untergehen, damit das Entsetzliche währe und währe und des Unterganges kein Absehen sei.
>
> (Brief aan Ellen Delp, München, 10/10/1915.)

In München, Berlyn en Weenen het hy die lang oorlogsdae deurgebring; toe het hy verder gewandel, deur Switserland, Italië en Frankryk, net so rusteloos soos Nietzsche voor hom was. En eers in die middel van die jaar 1921 het hy weer 'n rusplek gevind: die „Chateau de Muzot," „'n bietjie bo Sierre" in die Valais, die grootste dal van Switserland, „'n toring van langste verlede, waarin in te trek, hard en ru soos dit is, nie heeltemal ongelyk was aan die aantrek van 'n ou wapenrusting nie." (Brief aan Nora Purtscher-Wydenbruck, Muzot, 17.8.1921).

En nog meer as 'n jaar van versameling en uithou moes verbygaan totdat, in 'n omgewing, waarin „Spanje en die Provence so seldsaam in mekaar weef," die twee landskappe wat „in die laaste jare voor die oorlog sterker en beslissender . . . as iets anders" tot hom „gespreek" het, die inspirasie wat in Toledo afgebreek is, weer oor hom gekom het: die voltooiing van die gehele tien „Duino-Elegieë (en die twee boeke van die „Sonnette aan Orfeus") in die eerste Februarie-dae van die tiende jaar na hul begin — die laaste graad en vereniging van klaag en roem, die vereniging van die mens van die elegieë met die Orfeus-kunstenaar van die sonnette, die bekroning van 'n lang, harde en konsensieuse bewandelde pad, die laaste ook in 'n tydelike sin, want die „Late gedigte" is fragmentaries, 'n oorblyfsel, en is eers in 1934, lank na sy dood, uitgegee.

> Endlich,
> Fürstin,
> endlich, der gesegnete, w i e gesegnete Tag,
> da ich Ihnen den Abschluss — soweit ich sehe — der
> Elegien
> anzeigen kann:

Z e h n !
Von der letzten, grossen (:zu dem, in Duino einst,
begonnenen Anfang: „Dass ich dereinst, am Ausgang
der grimmigen Einsicht / Jubel und Ruhm aufsinge
zustimmenden Engeln . . .") von dieser letzten, die ja
auch, damals schon, gemeint war, die l e t z t e zu
sein, — von dieser — zittert mir noch die Hand!
Eben, Samstag, den elften, um sechs Uhr abends, ist sie fertig! —
Alles in ein paar Tagen, es war ein namenloser Sturm,
ein Orkan im Geist (wie damals auf Duino), alles,
was Faser in mir ist und Geweb, hat gekracht, — an
Essen war nie zu denken, Gott weiss, wer mich genährt hat.
Aber nun i s t s. Ist. Ist.
Amen.
Ich habe also dazu hin überstanden, durch alles hindurch.
Durch Alles. Und das wars ja, was not tat.
N u r dies.

(Brief aan Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe,
Muzot, 11/2/1922.)

Kon hy nie nou „Amen" sê nie na 'n werk waarin sulke reëls van lyding staan oor „die ons afgekeerde, deur ons onbeskynde kant van die lewe"?

Und wir, Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.
Wer hat uns also umgedreht, dass wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fortgeht? Wie er auf
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt —,
so leben wir und nehmen immer Abschied.

(„Duineser Elegien," „Die Achte Elegie," 1923.)

En kon hy nie nou van homself seker wees nie, ny wat bereik het om deur 'n sonnet kuns, kunstenaar, mens en natuur so voltooid daar te stel soos in hierdie een?

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, dass sie Haupt dir und Leier zerstör',
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schliesslich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

(„Die Sonette an Orpheus," I, 26, 1923.)

Net uit homself het hy geskep; dit wat sy sinne vir hom vertoon en sy gees verbind het. En dus is, heeltemal afgesien van die klank en ritme van sy verse, sy beelde so bindend vir ons, aangesien hulle die werklikheid van simbole het, soos die droom hulle vir ons daarstel. Vir hom was selfs die engele werklikheid, soos hulle dit vir Tobias was, nie net 'n simboliese assosiasie nie soos Mallarmé miskien dit sou verkies het nie; hulle *was,* want hy kon hul felle aanblik nie verdra nie, hy het na hulle geskreeu en hulle het hom teen die einde tog gehoor en gelei. En God het binne in homself getree, God was hy self; want in 'n heeltemal aardse sin was hy nie net die „seun" nie, hy was ook die „vader" — en net dat hy 'n „wordende" was, maar God die „syn", het hom gedwing, verder om „in die voorkamer van sy naam" te lewe en die „onbeskryflike diskresie" te beoefen wat deur „nabyheid . . . en deurdringing" tot weer „nuwe afstand" gelei het, soos hy in 'n brief aan Ilse Jahr (Muzot, 22.2.1923) toegegee het.

Dit is nie onbegryplik dat hierdie digter nie dieselfde begeestering van sy reise na Italië kon terugbring nie wat die erfenis van al die Italië-ontdekkers onder die Duitse digters was. Hy was nie op soek na Rome en Athene nie, na Apollo en sy sonnige aarde-broers. Hy het Dionisos gesoek, die Asiatiese, die mistieke god, en sy ouer broer was Orfeus wat uit die onderwêreld teruggekeer het. Geen wonder dat Rilke nie opgeneem het wat die Duitse klassieke hom aangebied het nie — die ewewig tussen hartstog en geesteskoelte, die lewe as erns en die kuns as spel — die maat gevoel. Geen wonder dat hy eensaamheid nodig gehad het nie en 'n gedurige dialoog met sy visioene. Geen wonder miskien nie — en, in elke geval, watter „finale" van 'n digterlike lewe! — dat hy sy groot dood gevind het in sy tuin van Muzot, dat hy wat so dikwels van meisies en rose, liefde en dood gesing het, 'n bloedvergiftiging opgedoen het, toe hy 'n roos vir 'n jong vrou gepluk het (29.12.1926)!

Nie net hierdie vervullende dood nie, ook sy lewe was 'n

egte een in hierdie sin. Reeds in die „Uur-Boek" het hy die gebou van die katedraal besing as bewys daarvoor dat die mens in staat is om die dood te oorkom:

Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister,
und bauen dich, du hohes Mittelschiff.
Und manchmal kommt ein ernster Hergereister,
geht wie ein Glanz durch unsre hundert Geister
und zeigt uns zitternd einen neuen Griff.

(„Das Stundenbuch," „Erstes Buch, Vom mönchischen Leben," 1905.)

Al gaan hy onder, die ernstige vreemdeling wat bewend die nuwe greep getoon het, sy greep is nou veréwig in die steen; en as eindelik ook die steen verval, bly gedagtenis lewendig in hulle wat dan lewe. Hy moes reg wees wat altyd probeer het om die verlede in die teenwoordigheid vir die toekoms lewendig te hou, want sy werk is waarlik onsterflik.

Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.

(Uit die „Sonette an Orpheus," I, 6, 1923.)

S. J. Pretorius

Versoek

Vergewe my, vergewe my, my volk,
maar van jou ou-ou smart-in-swye
wou 'k in my verse as verrukte tolk
die skoonheid gee verewig bo die tye.

Want rondom my het ek gehoor hul lag
en noem jou klein en magteloos in nood.
Daarom wou ek 'n Christofoor, in krag
jou op my skouer tel bokant die dood.

Maar o, vergeef my, dat te dikwels, swak
my kragte my begeef en in die nood
ek slegs begaan is oor my eie lot.
Dat ek soms in my spore neer kan knak,
en dikwels jou 'n steen gee pleks van brood,
vergeef my o my volk, vergeef my God!

Simson

Gebroke, aan die disselboom geboei,
vir oë gate waar die bloed uit vloei,
maal ek met sware stene julle meel
maar voel hoe met my wrok my lokke groei.

Waar is die hoë woord?

Waar is die hoë woord wat moes weerklink
soos vroeg 'n sweepklap oor 'n plaas se klowe,
hoog oor die bosse waar die voëls rinkink,
die plaasgeboue en die bome-lower,

al verder oor die berge en die lug,
'n golwing, deining wat homself hernu,
totdat dit lyk of niks hom in sy vlug
ooit stuit, of hy die wêreld om gaan stu:

waar is die Woord? Dis in die nuwe eeu
waar ysterskerp gekaakte monsters skreeu
tussen die spanningsdrade in die splete,
(afgronde van beton) uit kelders onder,
dis deur 'n yster-simfonie oordonder,
saam met 'n Mens, 'n Volk se siel vergete.

Noag

Ek timmer deur my nagte
gedagte aan gedagte.

Ek saag en skaaf en werk,
verstewig en versterk,

meet elke maat en lym
dit, heg aaneen gerym,

totdat hy, rib aan rib,
uiteindelik 'n skip

is wat met my oor swaar
swart waters van Gods Toorn vaar.

Stadsgebou

Hy toring teen die goue wolke op,
dra snags 'n sterkroon op sy donker kop
en voel die vryer winde, maar bly star
en strak in stratebande vasgestrop.

Met Volle Hande

Met volle hande wil 'k my Skoonheid bied,
my Liefde strooi soos blomme langs die strate
vir al wie eensaam is en diep-verlate,
in donker hoeke van die hart my lied,

'n vreugdelig ontsteek vir hul wat tas
teen kerkermure van 'n lye. O,
ek wil vertroos hul wat in sak en as
vergete, nie meer hoop en nie meer glo.

Want wat baat al die vreugde, die genot,
die heerlikheid gestrooi oor hart en aarde,
wat is die sin daarvan en wat die waarde
as ons nie daarmee, selfs die diepste lot
van eensaamheid en alle sterflingsleed
besweer . . . of net 'n oomblik kan vergeet?

Papawers en Pikkewyne

deur Sannie Uys

Onderkant die stoep van die hotel staan daar 'n bedding papawers wat die naturel Zulu aan die lewe hou deur elke dag die water van die waskom sorgvuldig op hulle uit te gooi. In die kaal gruis-binneplaas is die bedding papawers iets fyns en teers, geen wonder dat hulle dadelik 'n mens se aandag trek nie. Buite die muur van die binneplaas is daar net stof en sand, uitgedroogde tamboekiegras, verdorde tuine en brandmaer diere. Die wêreld hier lê in die wurggreep van een van die ergste droogtes wat die inwoners van Old Barn nog geken het. Elke dag kyk hulle met 'n groot verlange na die ongenadige blou lug en elke nag gaan hulle met 'n bedrukte gemoed slaap. Elke wolkie word met 'n nuwe hoop begroet, elke trekkie wind word druk bespreek. Gou is die wind 'n halwe orkaan, dryf hy groot geel stofwolke oor die aarde; en as hy uitgewaai is, skroei en brand die son weer uit 'n starre blou hemel.

Zulu sit die waskom neer en begin vee. Ek hoor hom saggies sing: *„Wangibizi ngiselawini wololo ma . . .”* Daar word na hom geroep en hy laat die besem met 'n gekletter val. „Ekskuus, my Nonna," sê hy terwyl hy by my verbydraf, „Zulu hy kom nou-nou weer terug."

In die week wat ek in die hotel bly, praat ek en Zulu oor baie dinge. Die sterk liggaamsbou, die gespierde bene, die maklike bewegings, vertel hul eie storie — van Zulu op draf van een kraal na die ander, van Zulu by die dans, en op die jag uit. Zulu het 'n paar donker oë, vertrouelik soos 'n kind s'n, 'n dikkerige neus, nog dikker lippe en twee rye pragtige tande. Zulu vryf vloere, maak beddens op, gooi slopwaters uit, was ruite, maak tafelgereedskap skoon. Eenkeer elke twee jaar gaan hy na sy vrou en kinders in Nongomo. Na ses maande keer hy alleen terug

tenspyte van sy vrou se gesoebat. Haar hart verlang na die dorp en sy vermaaklikheid, die Indiërwinkels, die kleredrag van die wit vrou. Haar gesoebat val op dowe ore. Zulu keer alleen terug na die hotel op Old Barn. Hy weet beter as sy vrou. Hy weet die dorp is 'n slegte plek vir vrou en kinders . . .

Ek sit nog en dink aan Zulu en sy familie . . . Dan trek my gedagtes in die rigting van die boek op my skoot, *Die Pikkewyn-Eiland,* Anatole France se kostelike satire. Hoe fyn het die Fransman tog nie die sotte gedrag van die mens deur die eeue heen beskryf nie . . . Tant Geesie van Karenmelksrivier het altyd sarkasties die uitdrukking gebruik: „Jy sien jou ou Tante vir 'n eendvoël aan!" as sy jou dit aan die verstand wou bring dat jy haar nie moet onderskat nie. In die toekoms sal ek geneig wees om baie van die snaakse maniertjies van die Pikkewyne in my medemens te eien.

In die dorpie Old Barn tussen Durban en Johannesburg is daar geleentheid genoeg om my medemens, die Pikkewyne, dop te hou. Die hotel is elke aand vol reisigers wat òf na die see òf na die Goudstad reis. Ek spits my veral toe op die vrouens. Heelparty het harde gesigte; en agter die gekunstelde haarkapsels, rooi lippe en aanstellerige maniere, skuil die onnosele uitdrukking, die geklap van koddige vlerkies, die belaglike stappie van die Pikkewyne; en in hul skril stemme hoor 'n mens die eentonige geskree van dié potsierlike voëls.

Ek kom nie ver met die lees van *Die Pikkewyn-Eiland* nie. 'n Motorfiets jaag die binneplaas binne en kletter tot stilstand naby die stoep. Uit die sywaentjie klim 'n lang man geklee in 'n grys sportbaadjie en 'n donkerrooi gebreide onderbaadjie. Hy haal stadig 'n sigaretkoker uit sy sak, tik sy sigaret teen die namaakivoor-omslag en steek dit aan.

Terwyl hy met sy drywer gesels, maak ek vae gevolgtrekkings omtrent die man. Hy is die soort mens wat 'n stilte skep, 'n stilte wat bedrieglik kan wees, die toeskouer maklik 'n verkeerde indruk kan gee want, voel ek, agter dié stilte sou hy handelend en met gesag kan optree. En skielik kom die gedagte by my op: die man is 'n speurder. Adolf, my seun, sou lekker lag en sê die verbeelding van

'n vrou wat stories skryf, sit weer op loop met haar. Miskien het ek êrens 'n speurverhaal gelees waarin die held 'n rooi onderbaadjie dra of in die sywaentjie van 'n motorfiets rondgery word. 'n Vroumens maak sulke gevolgtrekkings, en hulle is nogal dikwels reg . . .

Die man se maat is weg en 'n rukkie staan hy en kyk na die paar papawers wat hul dorstige koppe optel na die harde bleek lig; dan stap hy stoep se kant toe, buk, pluk een van die papawerknoppies en steek dit in die knoopsgat van sy baadjie.

Vir wie wag hy? Wat wil hy hê? Daar moet iets in die hotel gebeur het. Ek wonder wat dit kan wees. Diefstal? Ek hoef my nie te bekommer nie. Ek het min geld en geen juwele nie. Toe ek die eerste môre my klerekas wou sluit, het Adolf laggend gesê: „Hier hoef Ma niks te sluit nie, jy sal hier nie 'n haarnaald verloor nie." „Dit is alles goed en wel," was my antwoord, „maar 'n mens moenie jou goed rond en bont laat lê nie. Dit bring versoeking in 'n ander se pad, dis onbillik teenoor die bestuurder en die bediendes." „Have it your own way, old lady!" terg Adolf. „Ek bewonder 'n vrou wat haar sleutels kan oppas en hulle nie verloor nie. Daar is min vrouens wat dit kan doen. So 'n vrou verdien regtig haar stemreg."

Die man staan nog na die papawers en kyk toe daar uit die kantoor wat op die stoep uitgaan, 'n man en vrou aangestap kom. By hulle is die hoteleienaar, Cohen. Ek herken die paar, hulle het die aand tevore regoor my aan tafel gesit. Die vrou het my aandag getrek. Kort en stewig gebou, het sy die gelaatskleur van iemand wat geelsug het. Gisteraand het sy geen teken van enige belangstelling of lewe gewys nie, het sy soos 'n houtpop gesit, haar starende oë blykbaar op niks gevestig nie.

Maar nou is die vrou allermins dooierig of houtpopperig. Daar is dreiging in haar houding, woede in haar oë en sy maak geen poging om haar toorn te verberg nie. Haar man, 'n skraal kêrel met 'n kaal kop waaroor 'n paar flenters hare styf gepleister lê, 'n groot neus wat skerp uitstaan teen die benerige gesig, en krom skouers, het 'n sewuweeagtige houding asof hy sy lang liggaam graag sou wil wegsteek of onsigbaar maak.

Cohen stel die man met die rooi onderbaadjie voor: „Meneer en mevrou Jones van Durban, meneer Botes, een van ons speurders . . . ”

„Wat is die moeilikheid?” vra Botes.

„Mevrou Jones het gisteraand 'n sakboekie met £35 onder haar kussing gesit, en dit vanoggend daar vergeet. Toe sy ná ontbyt in die kamer kom, kon sy die sakboekie nie kry nie!”

„Wie was in die kamer ná u daaruit is?” vra die speurder aan mevrou Jones.

'n Rukkie lank hoor ek nie wat hulle daar sê nie, want 'n kelner het met 'n brief my kamer binnegestap.

Toe ek my aandag weer by hulle bepaal, hoor ek Cohen sê hy gaan gou vir Zulu roep. Twee minute later daag Zulu alleen op.

Die naturel lyk nie op sy gemak nie. Hy ken die baas met die rooi onderbaadjie as die man wat na kwaaddoeners soek. Wat wil hy van Zulu hê? En wat wil die vreemde baas en nooi hê? Hy is bang vir die nooi met die groen rok en die geel gesig. Sy skouers sak, sy arms hang lusteloos langs sy sye, hy vryf die een kaal voet oor die ander en sy lang vingers vroetel aan die rand van sy voorskoot.

„Wat het jy met die geld gemaak wat jy onder die kussing gekry het?” snou die vrou Zulu toe.

„Geld, geld, my nooi?” vra hy verbaas. „Wat se geld?”

„Die geld wat in die sakboekie onder die kussing was, jou niksnuts!”

„Nee, my nooi, daar was niks onder die kussing nie.”

„En ek sê jou dit was daar, jou ellendige Kaffer!”

Zulu kyk mevrou Jones aan met 'n ewige geduld in sy donker oë. Hy weet niks van die geld af, hy het die sakboekie nooit eens gesien nie. „Die Nonna moes hom op 'n ander plek gesit het. Zulu het niks daar gekry nie.”

Die swye en geduld van die naturel, die ingebore waardigheid van die swartman, beroof die witvrou van alle aangeleerde ordentlikheid wat sy besit het.

„Jy's 'n dief, en jy lieg!” roep sy bars uit.

„Stadig, vroutjie, stadig,” paai haar man.

Woedend kyk die vrou haar man aan.

Die speurder probeer om sand op die vuur te gooi.

„Mevrou, ons moet geduld gebruik. Hierdie mense is kinders. Met skelwoorde en geweld sal ons nêrens kom nie. Ons moet mooi praat."

„Mooi praat!" skree mevrou Jones amper histeries. „Mooi praat met 'n vervlakste kaffer — dan kan *jy* die mooi praat doen! Ek sal hom onder die sambok laat deurloop, dan sal hy gou genoeg sy swart smoel oopmaak!"

Sy draai weer na die naturel. „Die duiwel sal jou haal as jy nie sê waar die geld is nie!"

„Die laken is wit, my Miesies, die boekie hy's swart, Zulu sou hom gesien het, dan hom vir die kleinnooi gegee het."

Botes lyk asof hy genoeg van die onaangename speletjie gehad het. „Jy kan maar loop, Zulu," sê hy kortaf, „ek sal jou later weer sien." Dan draai hy na die vrou. „Mevrou Jones, ons kan die naturel nie in hegtenis neem nie. Ons het geen bewys dat hy die geld gevat het nie."

Die vrou se woede oormeester haar opnuut.

„Watter bewys wil julle hê? Die feite ken julle. Ek sê vir jou ek het die sakboekie met die geld onder my kussing gesit! Toe ek ná ontbyt terugkom, was dit nie meer daar nie. Jy weet en ek weet dat die swartgoed net leef om te steel!"

„Maar die huishoudster het vir meneer Cohen gesê sy was in die kamer toe die naturel die beddegoed afgetrek het."

„Dit lyk my jy glo die gespuis hier! My woord beteken niks. Dink jy ek het my eie geld gesteel? Sal jy nie miskien my bagasie wil deursoek nie? Die polisie is 'n lui spul wat lekker op goewermentsonkoste leef en bloedweinig doen om die publiek te beskerm. Die swartgoed het die oorhand oor ons. Wat gaan jy doen — die kaffer laat loop?"

„Ons sal hom na die stasie laat kom en hom ondervra."

„Vra, vra!" skree die vrou. „Wat sal julle van al die gevra kry? Gee hom die kats, dan sal hy praat!"

Sy draai haar rug op die speurder, stap die kamer binne en klap die deur agter haar toe.

Botes wil nie Jones se verleentheid sien nie, draai sy kop skuins en ruik aan die papawerknoppie wat nou slap van die hitte in sy knoopsgat hang.

„My vrou het 'n slegte nag gehad," sê Jones floutjies. „En toe sy ontdek die geld is weg, het dit haar baie ontstel . . . "

Die speurder slaan geen ag op hierdie aanmerking nie. „Julle sal dadelik in kennis gestel word," sê hy, „as ons iets uitvind." En hy roep na sy bestuurder wat intussen buite in die straat met iemand staan en gesels het, kyk nog 'n keer na die papawerbedding, trek sy onderbaadjie reg en klim in die sywaentjie. In 'n stofwolk trek die twee mans die binneplaas uit.

Eindelik is daar weer stilte, kan ek my volle aandag gee aan *Die Pikkewyn-Eiland.* Maar dit wil nie vlot nie. Ek het so pas een van die Pikkewyne op sy ergste gesien — 'n sogenaamde beskaafde vrou en tog 'n barbaar. Soos dikwels tevore voel ek 'n koue vrees as ek aan die gevolge van sulke onbeteuelde gedrag dink.

Zulu bring my tee en sit dit sorgvuldig langs my op die tafel neer. Ek mompel „dankie," maar kyk nie na hom nie. Ek is 'n wit vrou en ek is skaam.

Die huishoudster, mevrou Ellis, kom aangestap en sak moedeloos in 'n stoel langs my neer.

„Ai, die mense darem . . . " sug sy, „wat 'n bohaai tog! Ek is seker die arme naturel is onskuldig. Gelukkig was ek in die kamer toe hy die beddegoed afgetrek het. Hy is al vyf jaar by ons en sal nie 'n speld neem wat nie aan hom behoort nie. Mense wat nie hul goed oppas nie en dan ander beskuldig vir die verlies daarvan, maak my siek. My hele oggend is bederf deur die nalatigheid van daardie feeks."

„Het sy nie miskien die sakboekie laat val toe sy uit die kar geklim het nie?" vra ek.

„Wat kon sy nie alles aangevang het in die toestand waarin sy was nie? Toe ek hulle die kamer wys, kon sy skaars op haar voete staan. Sy moes minstens 'n halwe bottel weggeslaan het."

„Sy kon tog nie vanoggend nog hoenderkop gewees het nie," sê ek ongeduldig. „Haar gedrag was skandelik . . ."

* * *

Ons moes dié middag daar weg. 'n Week lank ry Adolf en ek van dorp tot dorp, van die een verlate Indiërwinkel na die ander. Stofwolke opgejaag deur verbygaande motors

laat ons byna verstik. Geen wolk maak sy verskyning in die wrede vaal hemel nie. En die son slaan neer kwaaier as ooit.

Dikwels dink ek aan Zulu en die Pikkewyn-vrou. Het sy haar geld gekry? Het sy dit ooit verloor? Wat sou van Zulu geword het?

Teen die einde van die week is ons weer terug op Old Barn. Alles om die hotel lyk nog dieselfde. In die bedding onderkant die stoep blom die papawers nog. Zulu kom aangedraf met skoon handdoeke oor sy arm.

„Hoe gaan dit, Zulu?" vra ek.

„Dit gaan sleg, my Miesies. Soos Miesies weet die witnooi sê Zulu het die geld gevat wat in die boekie onder die kussing gelê het. Die polisie hy kom Zulu haal. Die Baas met die rooi onderbaadjie hy is nie daar, net die Base met die donkerblou klere en die goue knope. Hulle wil hê Zulu moet sê hy het die geld gevat. Zulu sê nee, hy weet daar niks van, hy het hom nie gevat. Hulle wil Zulu nie laat loop, hy moet daar bly. Die een kleinbaas hy word kwaad. Hy slaan Zulu in die gesig . . . " en die naturel raak met sy lang maer hand aan sy wang. „Die ander baas hy ruk aan Zulu se arm soos die os se horings geruk word as hy nie wil omdraai met die ploeg. En hy trap ou Zulu se voete met sy swaar skoene. Ouk, dit maak baie seer. Dis 'n kwaai ding, my Nonna. Die Base wil hê Zulu moet sê wat hy nie kan sê . . . "

Weereens die sinnelose gedrag van die Pikkewyne; weer daardie ou ding, die witman se woede teenoor sy swart ondergeskikte. Waar gaan dit alles heen? Wat kan ek vir Zulu sê?

„Daar is baie kwaai dinge in die wêreld," sê ek lamlendig. „Op die een of ander manier sal die geld opdaag. Alles sal nog regkom, jy sal sien, Zulu . . . "

„Nee, nee, my Nooi, daar sit 'n kwaai ding en wag vir Zulu. Die duiwel hy het baie kinders. Vandag is dit die witnooi en die geldsakkie. Môre gaan my beeste dood of my vrou en kinders word siek."

„Zulu," sê ek op my mees besliste manier, „jy mag nie in die kwaad glo nie . . . "

My preek het nie ver gekom nie. 'n Rukwind skep 'n hoop sand op, draai dit soos 'n kurktrekker in die rond,

gooi van die sand in my oë en oop mond en dans die binneplaas uit.

Zulu hou sy voorskoot voor sy gesig en draf kombuis toe waar mevrou Ellis op hom wag.

* * *

Dit is laat dieselfde aand. Ek lê in die bed. Af en toe torring Zulu aan my gedagtes. Die wind huil triestig deur die sleutelgat, ruk en pluk aan die vensterraam. Ek sal 'n einde maak aan die geraas, die koerant wat Adolf 'n tydjie terug op die spieëltafel neergesit het, styf toevou en dan tussen die kosyn en vensterraam instop. Ek klim uit die bed om die koerant by te kom. As ek oor die koerant buk, staar 'n breë koerantkop in groot swart letters my aan:

GRUSAME MOORD OP BEJAARDE EGPAAR:
NATUREL AANGEHOU . . .

Ek klim terug in die bed. Ek het nog nie *Die Pikkewyn-Eiland* klaar gelees nie. Ek maak die boek oop. Die Pikkewyne gaan van die een sotheid na die ander. Sal daar ooit 'n einde kom aan die stomheid van die mensdom?

Die volgende môre kom Adolf my haal. Zulu dra my bagasie uit. Ek verwyt myself dat ek niks omtrent Zulu gedoen het nie. Is ek nie self dalk 'n Pikkewyn nie? Ek vra die eienaar wat van Zulu gaan word. „Stel jou gerus, Mevrou," sê Cohen. „Speurder Botes was hier. Hy's kwaad oor wat gebeur het. Hy gaan klagte indien. Zulu, sê hy, hoef niks te vrees nie . . . "

Ek sit *Die Pikkewyn-Eiland* versigtig in die bêre-hokkie van die motor. Ek kom weer orent. Die ou dorpie lyk dorrer as ooit vanmôre. Daardie moordende son verteer alles. Adolf trap op die versneller. As ons die binneplaas uittrek, kyk ek vir oulaas na die blombedding. Daar staan darem nog 'n paar verlepte papawers.

A. J. J. Visser

Thermopylae

Hier tussen ruwe rotse en die see
was hul geplant en moes met skildvel veg
vir al wat skoon en suiwer was en reg:
Die daad wat pynlik moes geboorte gee
aan denke wat vir eeue in die hart
van volk en enkeling moes slaap, tot nou
dat magte groter as wat kos en vrou
kon wek, hul liggaam en hul brein uittart.
Die kleinlikheid vergroei tot nuwe haat
wat sterker as die onheil is; 'n lig
wat opvlam in die duister, maar moes swig
en wegkwyn toe die rooi harpoen — verraad
van een — die slagaar van hul daad deurboor
en dit wat daarin groot was, ru vermoor.

Die Donker Uur

Soos 'n laning bome in 'n ry,
staan my vele sondes nou voor my.

Elkeen is 'n donker skadukol:
'n Ou-ou daad wat in die ligstroom stol.

Somber is my vrees, 'n helder gloed
storm deur my senuwees en bloed.

Langsaam dik die skadus digter aan;
skielik sal die donkerte toe slaan,

As die swart voël met sy kloue weer
al wat goed is uit my siel kom skeur.

Geen pardon vir my, geen lig, geen kruis
buite hierdie tweede paradys.

Vioolspeler

Vanaf die donker bas tot hoë
note vloei die skugter klank:
'n Droom wat uit sy droewe oë
deur die strykstok vleg en rank,

En huiwerig die snare raak
waar slanke vingers beef en krul:
Sy siel wat woordeloos en naak
en sku die fynste nootjie vul.

Apollo wat al eeue in
die Odeon wag op so 'n lied
besluit: Ek sal die klein begin
na Olimpus moet ontbied.

Teen die Muur

Het ek dan oor die breedtegraad
van God gegaan, of rus 'n vloek
op my soos klanke sonder draad
wat beeld word op 'n silwer doek?

Noem dit agressor wat verdelg
en dood; wat skiet en bombardeer
op elke stad — ek word verswelg,
my kinders word gefusilleer.

'n Bliksem ketting na die grond
en tref die Kruis — 'n sekel krom
en slaan in Hom 'n nuwe wond.
O! hoe gaan ek dié wraak ontkom?

Later

Dat alles wat vir jou en my so groot
en heilig was; waaroor ons eens gedroom
het in die vlamwit uur: die suiwer noot,
die helder gloed wat deur ons lewens stroom,

ook later moet vergaan, en ons dan maar
soos almal net gewone dinge doen:
in pyn en eensaam sal jy kinders baar,
en ek sal jou maar net kan soen en soen.

Ek sal bedags moet deur die strate gaan,
en in die aand trug sluip van die kantoor
na jou wat dapper veg om traan na traan
te sluk en my gesanik aan te hoor.

En eindelik sal net die felle vrees
vir die einde in ons siele wees.

Johannes Meintjes

deur Pierre Cloete

Hoewel Johannes Meintjes nog 'n jong man is, het hy reeds sy eie plek in die Suid-Afrikaanse kunswêreld verower. Sy grootste hoedanigheid is sy individualiteit wat sy werk enig maak; hy het sy verwante onder 'n paar Suid-Afrikaanse skilders wat behoort tot die ekspressionistiessimboliese groep, maar daar begin en eindig die verwantskap. Daar word reeds gepraat van 'n Meintjes-tipe, en verskeie Kaapstadse kritici het reeds na hom verwys as 'n Afrikaanse Rossetti. Dié verwysing is gebaseer op die digterlikheid van sy werk, die sterk liriese aard daarvan en sy neiging tot die skepping van dromerig-weemoedige wesens, omring met blomme en voëls in foutlose komposisies. Alle kuns is natuurlik outobiografies, maar selde sien 'n mens dit so ver deurgevoer soos by Meintjes; sy drome, visioene en heimlikste gevoelens word met 'n seldsame eerlikheid aan ons geopenbaar. Gevolglik is sy agtergrond besonder belangrik.

Hoewel hy as boerseun die wêreld ingetree het, het omstandighede dit so bewerk dat hy hoofsaaklik in stede grootgeword het. Hy is in 1923 gebore op 'n ou familieplaas, Grootzeekoegat, in die Molteno-distrik. Vyf jaar later is sy vader skielik oorlede en sy moeder het met haar kinders (die ander was susters) na Riversdal verhuis. Daar het hy gewoon tot hy vyftien was en het reeds intensief geteken en geskilder. Met die Eeufees van Riversdal het die stadsraad die vyftienjarige seun gevra om reuse-tekeninge vir die vlotte te ontwerp — soveel bekendheid het sy begaafdheid hom reeds gebring. Hy was 'n stil, eensame seun en is beskou as 'n soort wonderkind. Kort daarna verhuis die gesin na Kaapstad waar Meintjes op sestienjarige leeftyd sy eerste akademiese onderrig in die skilderkuns van Florence Zerffi kry. Sy was so

onder die indruk van sy bekwaamheid dat sy hom ongeveer drie jaar lank deeglik geskool het. Na matriek is hy na die universiteit waar hy in die letterkunde uitgeblink het. Sy skilderwerk het sy algehele aandag begin eis, en na hy sy B.A.-graad behaal het, besluit hy om sy letterkundige studies voorlopig te staak. Hy vertrek toe na Johannesburg waar hy saam met 'n vriend 'n boekhandel aan die gang sit, en 'n paar maande later keer hy terug na Kaapstad om hom uitsluitlik aan sy kuns te wy. Toe sy eerste uitstalling in 1944 (hy was toe een-en-twintig) in Johannesburg plaasvind, was hy geen onbekende nie, maar daardie een tentoonstelling het hom feitlik landswye bekendheid gegee. Terug in Kaapstad neem hy sy intrek in 'n ateljee in Langstraat en word deur die Departement van Onderwys aangestel om kunsklasse by die Hoërskool Jan van Riebeeck en S.A.C.S. te gee. Hy begin in Kaapstad uitstal, en teen die einde van 1945 vertrek hy na Londen waar hy 'n jaar en 'n half lank studeer en homself aan die lewe hou met werk by die B.B.C. In 1947 is hy in Suid-Afrika terug en hou 'n groot tentoonstelling in Kaapstad. Sedertdien is sy werk in die meeste groot plekke in die Unie sowel as in Amsterdam, Engeland, die V.S.A. en ander lande vertoon. Hy het sy inkomste aangevul met omroeperswerk vir die S.A.U.K., die skryf van 'n menigte praatjies, artikels en essays; die doseer van Afrikaans vir immigrante, en hy was lektor vir nie-blankes aan die Tegniese Kollege in Kaapstad. In 1949 het hy, na 'n afwesigheid van een-en-twintig jaar, na die familieplaas, Grootzeekoegat, teruggekeer waar hy sedertdien alleen woon.

Meintjes se vroegste werk bestaan hoofsaaklik uit portrette (hy het letterlik honderde gemaak voor hy sestien was, en hulle later byna almal vernietig) en die gebruiklike akademiese studies. Hierna volg deegliker portrette in olieverf en studies van die Kaapstadse kleurlinglewe. In 1942-43 was sy werk somber met 'n swaar impasto en 'n heftige gebruik van die paletmes. Daar is baie nagtonele —verlate blommeverkoopsters, Maleise karnavals wat in die laat aand deur die nou straatjies drentel, reën in die skemer in stadstrate en koppe met groot donker oë, vol monde, vermoeide hande en die gedagtes ingekeer. Oppervlakkig beskou, skyn hierdie werk (selfs tot 1945) tragies

en skrynend weemoedig, maar tog is die geheimsinnige straattonele vol humor, selfs satire, en gemoedelikheid. Studie van die somber gesigte begin naderhand 'n effe glimlag openbaar en word uitbeeldings van daardie gemoedstoestande tussen die lag en die traan. Vanaf 1943 doen Meintjes belangrike werk en is sy ontwikkeling 'n duidelike opwaartse gang.

In 1944 is hy nog baie behep met straattonele — blommeverkopers, singende kindertjies, liefdespaartjies, ens., byna altyd in geheimsinnige skemer gehul. Hieraan verwant is 'n reeks bedelaars, Christus-koppe met Maria's, en 'n stadige toename in die voorliefde vir legendes. Karakteristiek van hierdie werk is die toenemende aandag aan die hand—die hand as vertolker van alle emosies, en dikwels gegroepeer saam met koppe. Die verfgebruik word steeds dunner, tekstuurwaardes word meer subtiel, maar die kleurgebruik is nog fel — veral blou, rooi en geel. In 1945 is sy werk beslis soos niemand anders s'n nie. Sy temas word al geheimsinniger — klippale in die maanlig, boomformasies in die nag, ster-omkranste mane, springvloede, vleiwesens, bloeiselkoppe (wesens met bloeisels in plaas van hare) nagbaaiers, Sebastiaans, begraafplase in die maanlig en die begin van twee geliefde simbole: die blom (aronskelk, madonna-lelie en tulp) en die perd. In die jare daarna, 1946-1950, word hierdie temas steeds intensiewer beoefen, veral dié van perde in die nag, perde wat uit seë opspiraal, komposisies van koppe met hande en blomme, blomme wat groei uit die wonde van Christus en Sebastiaan . . . 'n Nuwe simbool vanaf 1946 was die voël wat in talle studies van figure, koppe en hande in statiese, dekoratiewe vlug hulle plek gevind het.

Die belangrikste eienskappe van Meintjes se werk is, eerstens, die van eensaamheid. Sy voorliefde vir die enkeling spreek uit al sy werk van die afgelope tien jaar. Die eensame figuur op 'n verlate strand in die nag word byna 'n obsessie; ou vroue wat neerhurk in verlate Karoo-velde; enkel kinders met blomme, voëls of katte; 'n vrou in 'n rooi aandrok in 'n wolk van skoenlappers op 'n verlate veld . . . Daar is talle voorbeelde van hierdie vreemde en tog verruklike uitbeelding van die eensaamheid, afgeslotenheid, die enkeling wat ons dadelik as outobiografies sien en

ook laat dink aan die rol van sy moeder in sy lewe. Hy is lief vir die moeder-en-kind-uitbeelding, maar selfs in noue omhelsing bly hulle enkelinge, hoewel die doeke straal van teerheid en liefde.

Die tweede belangrike eienskap is dié van atmosfeer. Daar is geen werk van Meintjes wat nie met atmosfeer gelaai is nie, en dis almal van die ondefinieerbare soort — die see in die nag, rustelose perde in die nag, skedels in die maanlig, sonbaaiers, voorstellings van Griekse legendes met hul onaardse stemminge, blomme in die skemer, figure in lamplig.

Die derde eienskap is die van droefheid. Hierdie droefheid is *nie* tragies nie, maar is volkome esteties. Dit wil voorkom asof hy glo dat die grootste skoonheid vol is van droefheid, en dat die uitbeelding van weemoed hom 'n innige bevrediging gee. Mense se reaksies by sy tentoonstellings is deurgaans, eerstens, as gevolg van die kleur en, tweedens, van die weemoed. Na die eerste skok verby is, begin dit duidelik word dat die weemoed uit allerhande subtiele grade bestaan.

Gepaard met hierdie drie eienskappe is sy gebruik van kleur, tekstuurwaardes en komposisie baie belangrik. Hy het klaarblyklik 'n instinktiewe aanvoeling vir komposisie en dit is interessant om te sien watter probleme hy homself in sy doeke stel. Meintjes se werk mag 'n mens die indruk van dromerige indolensie gee, maar vir die student is dit gou duidelik dat hy gedurig tegniese eksperimente uitvoer, dat sy benadering sterk serebraal is en dat hy oor 'n intelligente, wetenskaplike nuuskierigheid beskik. 'n Bewys hiervan is sy portrette.

Dit wil voorkom asof die dromerige, weemoedige stadium by Meintjes verby is, dat die wesens met hande, blomme en voëls behoort tot 'n bepaalde deel van sy ontwikkelingsgang en na die agtergrond sal skuif in sy groter rypwording. Ons sien reeds 'n groter en groter toewyding aan die portret, en as portretskilder is Meintjes briljant. Daar is baie mense wat nie sy werk kan uitstaan nie, maar almal sal reguit erken dat Meintjes se portrette, in Suid-Afrika altans, ongeëwenaard is.

Sy beeldhouwerk staan deur baie hoog aangeskryf; daar

is sommiges wat reken dat hy 'n groter beeldhouer as skilder is, maar dit is te betwyfel. Sy skryfwerk is ook aan die verbeter en toeneem. Meintjes se groot probleem is miskien dat hy te begaafd is, maar terselfdertyd het hy ongelooflike skeppingsenergie en dit is baie interessant om te sien hoe hy sy begaafdhede laat saamwerk, hoe hy voordeel daaruit put vir sy skilderkuns. Want in alles is hy die skilder, en as sodanig het hy reeds ons kuns verryk. Hy verdien meer ondersteuning en waardering, want Meintjes is ongetwyfeld 'n kunstenaar wat in een van ons grootste skilders kan ontwikkel.

L. S. van der Walt

Skedelgrot

Hier sal hulle by die as van ou vure,
dieper as die kamers met stene bestér,
die beendere vind en tekeninge teen die mure
van wie moes sterf van honger of deur wonde —
tekenings wat hier diep en ongeskonde
bly — teen hierdie was sy haat gerig,
en dié het hy bemin, daar buite, vér
in die verlore straling van die lig . . .

Tokkelos

Sóms kan ek in die nagte veraf hoor
die seldsame ribbokfluite van geluk.
Soms tjank my honde langs die ligter spoor
en druipstert op 'n vreemde, verwronge poot
se merk — ek weet ek wedren met die dood
en ek vrees ek sal sy gedrogtelike groen gesig
aan die einde, oor 'n bokkie wat stuiptrek, grúwelik
sien gryns in die laaste flikkering van die lig.

Dronkenskap

In die hartjie van die stad 'n park —
hier lê op die grasperk bot en dronk
die boemelaars uit die straat gehard —
en óm die werweling van die afgrond
kantel die geboue 'n oomblik rond —
dan straal die vreugde helder en vlugtig
uit swaaiende populiere, dronk
van eíe skittering in die lig.

„Klassieke" en „wêreldletterkunde"

deur J. P. v.d. Merwe

Oor die twee woorde en baie begrippe in die opskrif van hierdie artikel is al so baie geskryf, dat dit haas oorbodig voorkom om nog iets daaroor te wil sê, indien dit nie vermetel lyk om die indruk te probeer skep dat ek miskien iets nuuts oor die saak kan opper nie. In Engels, Duits, Frans en Italiaans, om maar net 'n paar van die Europese tale te noem, verskyn voortdurend lywige verhandelinge oor die saak en ek moet beken dat ek inderdaad nie in staat is om toe te voeg aan die baie insigryke beskouings wat ek in die geskrifte teengekom het nie. Wat Afrikaans betref, is die saak egter anders gesteld. Hoewel Van Wyk Louw in sy Woord Vooraf vir Van Rensburg se vertaling van „Die Vroue van Troje" (Euripides) die saak aangeroer het en 'n hele paar kritici te kenne wou gee dat hier nou 'n uiteensetting is wat alle twyfel omtrent die betekenisinhoud en -omvang van die woorde vir goed uit die weg ruim, het die woordjies „maar . . . " „en tog . . . " . . . „hoewel" te veel by my opgekom, om net soos dié here oor die betrokke beskouing te voel. En omdat daar nog in Afrikaans nie besonder baie aandag aan die twee woorde „klassieke" en „wêreldletterkunde" bestee is nie, die woord los en vas gebruik word om verskillende betekenisse uit te druk, selfs in dieselfde artikel of boek, Van Wyk Louw se artikel, soos verder sal blyk, nie die onderwerp uitput of noodwendig geld vir diegene wat byvoorbeeld die woorde as gelykstaande met 'n waarde gebruik nie, sal ek die woorde ook behandel, veral behandel uit die oogpunt van die gebruik in die internasionale letterkundige vaktaal.

Die doel van die artikel is om, nadat die verskillende gebruike van die woord nagegaan is, vas te stel of daar nie 'n kern is, 'n middelpunt van betekenis, wat deur die gebruike in meerdere of mindere mate genader word nie.

„KLASSIEKE"

(1) *Drie definisies van die woord „klassieke" hang saam met drie betekenisse wat ons aan die woord „klas" in Afrikaans heg.* In die tweede eeu na Christus het Aulus Gellius die *scriptor classicus* gestel teenoor die *scriptor proletarius.* Die term het betrekking gehad op 'n aristokratiese, grondbesittende skrywer. Die bygedagte was ook dat hy hom tot die verfyndes en opgevoedes gerig het. Hierdie gebruik het vermoedelik daarop uitgeloop dat 'n klassieke skrywer eeue later beskou is as iemand wat waardig is om voortdurend in skole en akademies bestudeer te word. So het dit gekom dat 'n tweede groep die woord etimologies verklaar het: skrywers wat in die klas, in skole, bestudeer word. Etimologies is dit natuurlik 'n dwaling, maar dat baie die klassieke skrywer nog beskou as die skrywer wat by uitstek geskik is om die jeug op te voed en jongmense se letterkundige smaak te laat ontwikkel, val nie te betwyfel nie. Die etiese en estetiese waardes wat konkreet in die skrywers se werke beliggaam word, is nie aan 'n bepaalde tyd en plek gebonde nie. Hierdie werke beliggaam ons abstrakte en hoogste ideale van skoonheid, is maatstawwe van ewewig en volmaaktheid. Vandaar is dit 'n hanetreetjie na die moderne definisie van Babbitt: „classical is everything that is representative of a class." Dit is 'n derde vertolking van die woord „klassiek" waarin „klas," volgens Renato, gelykstaan met „kategorie" in filosofiese sin, d.w.s. 'n metafisiese entiteit wat menslike gegewens op een noemer bring.

(2) *Die beste skrywers uit vroeër tye* en hul navolgers. In die eerste woordeboek van die Franse Akademie (1694) word 'n klassieke skrywer so omskryf: 'n ou skrywer wat baie hooggeskat word en wat die septer swaai op die gebied wat hy betree het. In die uitgawe van 1835 heet dit: skrywers wat in watter taal ook al modelle geword het. Die klassieke skrywers sou dan die grootstes wees wat elke letterkunde opgelewer het. Dit is in die sin waarin baie boekerye die woord gebruik. In Engels „The World's Classics"; in Frans „Les Classiques français du Moyen Age"; in Afrikaans „Die Vergesig-boekery, vertalings van die klassieke werke uit die Europese letterkunde." In hierdie beskouing is daar dus 'n waarde-oordeel. En hierdie

waarde-oordeel tree des te sterker op die voorgrond as jy die navolger van 'n bepaalde stylrigting is.

Ek het spesiaal uit die woordeboek van die Franse Akademie aangehaal omdat dit ten eerste getuig van 'n houding wat indertyd aangeneem is teenoor die romantici en ten tweede omdat dit wys in die rigting van die teoretici wat glo dat bepaalde skrywers nagevolg behoort te word. In hierdie onderafdeling het ons met drie duidelike begrippe te doen: (a) skrywers van die eerste klas; (b) skrywers na die model van die Griekse en Latynse skrywers; (c) skrywers na die model van enige groot skrywer, binne- of buitelands.

Hieruit vloei 'n vierde betekenis voort: dié van die klassisisme. Gothelp en sy medewerkers sê: as iemand wat geen groot digter is nie en nie diep-ontroer is deur sy onderwerp nie, klassiek wil skryf, dan word sy styl klassisisties. „Hy skryf oor allerlei onderwerpe wat hom eintlik koud laat op 'n korrekte maar dorre wyse." Myns insiens is dit egter ook nie die enigste betekenis van die woord „klassisisme" nie. Soos Van Dale sê, kan dit eenvoudig beteken die strewe in kuns en lettere na navolging van die Griekse of Romeinse oudheid.

Hierdie navolging van ou Griekeland het reeds by die geleerdes van Aleksandrië begin. Hulle het die ou Griekse manuskripte bestudeer, reëls uit die bou van die werke afgelei en probeer om die reëls in hulle eie geskrifte toe te pas. Die Romeinse skrywers het dit ook gedoen. Later het eers die Italianers en daarna die Franse, die maatstawwe van die Griekse en die Romeinse letterkunde op die werke in die volkstaal aangelê. Dit sien ons veral in die prosastyl van 'n Boccaccio. Ons weet byvoorbeeld hoe die poëtiek van Aristoteles verbreiding gevind het en die wette wat daaruit afgelees is, toegepas moes word deur die skrywers.

Hierdie bewegings sou ek klassisisties noem. Afgesien van die ongunstige betekenis wat aan die woord navolging kan kleef, sou ek die betekenis neutraal wou hou, sonder 'n besliste waarde-oordeel. Die werk wat Gothelp noem, sou ek dan pseudo-klassisisties noem, ook omdat dit meestal dui op 'n sekondêre navolging van die klassisiste.

Neo-klassisiste sou ek die skrywers noem wat teen die einde van die vorige eeu en in die twintigste eeu wou terugkeer na die verwerkliking in konkrete gestalte van die ewige mens en sy ideale: ewewigtig, elegant, beheers, gematig. Hierdie woord het dus nie betrekking op die navolgers van die beste skrywers uit alle tye nie, want daaronder kan romantici, ens. wees. Ek erken die valsheid van die absolute teenstelling *romanties-klassiek* uit 'n wetenskaplike oogpunt, maar noem dit hier omdat juis die romantici en die neo-klassisiste glo dat daar tussen klassisisme en romantiek 'n teenstelling is. Die neo-klassisiste volg, net soos die klassisiste, alleen 'n bepaalde styl na in die gees wat ek in verband met die geleerdes van Aleksandrië genoem het. Die prefiks *neo-* slaan dus meer op 'n tydvak as iets anders.

Noudat ek gewys het op die noodsaaklikheid om te onderskei tussen „klassiek" en „klassisisties," kan ek terugkeer na die woord „klassiek."

In ons land is „die beste skrywers uit vroeër tye" seker die algemeenste betekenis wat aan die woord geheg word. Te oordeel na Wyld se etimologiese woordeboek en 'n hele paar ander Engelse woordeboeke, asook Van Dale, is dit in Engels en Nederlands onderskeidelik ook die geval. In klassieke werke en geskrifte het die kuns sy hoogste toppunt bereik: hulle is voortreflik, voorbeeldig in hul soort; hul kan tot model dien, blywende gesag kan daaraan verleen word.

(3) *Klassiek kan betrekking hê op dit wat behoort tot die Griekse en Romeinse oudheid.* Die oorgang van die eersgenoemde twee begrippe tot die derde is natuurlik en onmerkbaar. Die Griekse en Latynse skrywers is immers lank in die klasse bestudeer en hulle is deur soveel groot skrywers voorgehou as voorbeelde, dat dit nog net een stap geverg het om al wat Grieks en Latyns is „klassiek" te noem. In die Europese tale word die gebruik van die woord in die sin dan ook erken en by ons Afrikaners is dit doodgewone gebruik.

Maar hieruit het weer ander betekenisse ontstaan. In baie mense se gedagte is „klassieke" skrywers skrywers wat gelykstaan aan dié van die oudheid. Daarom is hulle ook op hulle beurt navolgenswaardig. Peyre wys daarop

dat baie mense bewus of onbewus 'n benadering van die Grieks-Romeinse letterkunde in die werke van die sewentiende-eeuse Franse skrywers sien. So verskuif die kern van die begrip allengs weer. Nou word 'n bloeitydperk in 'n letterkunde „klassiek" genoem. Merk op hoe subtiel het dit geskied in Van Dale se *Handwoordenboek:* „Classiek" bn. behoorende tot de Grieksche of Romeinsche oudheid; de classieke literatuur, wysbegeerte; classieke skrijvers uit een bloeitijdperk." So kan die woord dan naderhand toegepas word op skrywers en werke wat baie min met die Oudheid uit te staan het, ja, selfs heeltemal 'n ander geesteshouding en vormgewing openbaar.

Nog een stap en dan is ons weer waar ons was. Sainte-Beuve sê: „In die huis van my Vader is daar baie wonings; dit is waar, nie net van die koninkryk van die hemele nie, maar ook van die koninkryk van die skone op aarde." Maar hy kwalifiseer dit as volg: „Ons moet opregtheid en natuurlikheid in ons eie gedagtes hê, in ons eie gevoelens kan dit altyd so wees. Laat ons daarby voeg, wat moeiliker is, verhewenheid, 'n doel, as dit moontlik is, in die rigting van een of ander hoë mikpunt."

(4) *Klassiek is die teenoorgestelde van romantiek.* Goethe het daarop geroem dat hy die eerste was wat die teenstelling *klassiek-romantiek* aangetoon het. Hy beweer dat die Schlegels dit van hom oorgeneem en meer bekend gemaak het. Dit is ook Goethe wat klassiek gesond en romantiek sieklik genoem het, hoewel Peyre daarop wys dat dit „n'est guère qu'une boutade." (Aangesien hierdie bewering so dikwels aangehaal word, is dit belangrik om daarop te wys dat 'n hele paar van die Duitse romantici inderdaad sieklik was. Goethe het met groot lof van die Franse romantici gepraat — en dit in dieselfde jaar nog). Hierdie teenstelling is egter in geen land van Europa of hier by ons onbekend nie en dit kom gewoonlik hierop neer: die klassieke werk is helder, ordelik, ewewigtig, gematig; dit soek die algemeenmenslike, die universele; maar die romantiese werk is buitensporig, oordrewe, duister en sieklik. En volgens Madame de Stael kan die teenstelling so geformuleer word: „Letterkunde van die Noorde — letterkunde van die Suide" (in Europa).

Hierdie teenstelling lei natuurlik net tot verwarring. Die romantici word ook in die skole bestudeer, het ook van die grootste letterkunde gelewer en dikwels staan hulle nader aan die Oudheid as selfs die sogenaamde klassieke skrywers. Dink aan Keats, Hölderlin, Goethe, Leopardi. Was Dante, die troebadoers, Calderon minder romanties as Goethe, Schiller of Wordsworth? vra Renato.

En tog dui hierdie twee woorde afsonderlike stylrigtings aan. Miskien twee grondgesindhede in die lewe wat in ons almal aanwesig is, maar die een in 'n oorweënde mate in die een mens, en die ander oorweënd in die ander. Die woord sal bly bestaan, en vir baie ook die teenstelling: dit kom net daarop aan of ons telkens duidelik laat blyk hoe ons die woorde gebruik.

Volgens die definisies wat ons gegee het, is daar nie sprake van 'n teenstelling nie, maar volgens die gebruik van die mense wat so 'n teenstelling sien, is daar 'n teenstelling. Ek hou persoonlik nie daarvan nie omdat dit al tot soveel verwarring aanleiding gegee het.

(5) *Persoonlike vertolkings van die begrip „klassieke."* Afgesien van bogenoemde gebruike van die woord wat in die verlede herken is en/of vandag nog herken word, gee omtrent elke student van die letterkunde sy eie sintese daarvan. Daar is egter een vertolking wat om die belangrikheid daarvan hier moet behandel word, hoewel Van Wyk Louw dit reeds te kenne gegee het dat dit onsin is. Dit is dié van T. S. Eliot. Hy beskou die letterkunde wat klassiek genoem word as 'n bepaalde soort letterkunde; om die rede nie 'n letterkunde wat in die een of ander opsig beter of slegter as 'n ander is nie. Ons kan 'n klassieke werk eers later in historiese perspektief as klassiek herken. By hom gaan dit nie om die werk wat „klassiek" geword het in 'n bepaalde taal nie, maar om die universele klassieke werk, waarvan die vernaamste kenmerk is: rypheid. 'n Klassieke werk kan net voorkom as 'n beskawing ryp is en dit moet die werk van 'n ryp verstand wees. (Myns insiens word hierdie beskouing geloënstraf deur Dante en sy „Goddelike Komedie"). Dit is die belangrikheid van die beskawing en die taal, sowel as die omvattendheid van die digter se gees, wat die universaliteit gee. Hoewel 'n skrywer baie kan doen om sy taal te laat ontwikkel, moes

sy voorgangers eers die taal ryp gemaak het. By die rypheid van die gees en die taal, moet kom die rypheid van die sedes of die lewenshouding. Die ontwikkeling van klassieke prosa is die ontwikkeling na 'n gemene styl. In 'n tydperk van klassieke prosa vind ons ook 'n gemeenskaplike smaak. Orde, stabiliteit, ewewig en harmonie is die kenmerke van so 'n styl. Ingewikkelde sinsbou is 'n teken in die rigting van 'n klassieke styl. Ons moet bewus wees van die geskiedenis van ons volk en 'n ander volk. Anders kan ons ons eie nie in perspektief sien nie. Die klassieke ideaal word gekenmerk deur 'n breedheid, 'n universaliteit en dit kan alleen bereik word deur 'n skrywer wat nie parogiaal (provincial) is nie, wat die gees van die taal kan verwerklik. Hy laat geen moontlikheid vir sy navolgers oop nie. In die geval van Vergilius was geen groot ontwikkeling moontlik voordat die taal heeltemal iets anders geword het nie.

Die groot digter put slegs een vorm van die taal uit, nie die hele taal nie. Aan die ander kant put die klassieke digter nie net een vorm nie, maar die taal van sy tyd uit en as hy 'n volslae digter is, sal die taal van sy tyd die taal in sy volmaakte staat beteken. Ons kan dus tot die gevolgtrekking kom dat die ware klassieke werk moet wees dié waarin die hele gees van 'n volk latent sal wees, indien nie volkome geopenbaar nie . . . Omvattendheid is dus nog 'n eienskap van die klassieke werk. As 'n letterkundige werk buite hierdie omvattendheid ten opsigte van sy eie taal om, 'n gelyke belangrikheid ten opsigte van 'n aantal buitelandse letterkundes het, kan ons beweer dat dit universaliteit besit. Goethe is byvoorbeeld nie 'n universele klassieke skrywer nie, omdat hy nie verteenwoordigend van die hele Europese tradisie is nie. Vergilius is so 'n universele klassieke digter. Sonder hom word ons parogiaal, verdraai ons waardes, oordryf en vergroot ons sekere waardes wat nie voortspruit uit wye geografiese omswerwinge nie, maar uit die toepassing van maatstawwe wat binne 'n beperkte gebied opgedoen is, tot die hele bestek van die menslike ervaring, sodat ons die toevallige met die essensiële verwar, die verbygaande met die ewige.

WÊRELDLETTERKUNDE

Die begrip „klassiek" hang ten nouste saam met dié van die „wêreldletterkunde." Meestal beskou ons die eienskappe wat ons genoem het in verband met die klassieke ook genoem in verband met die wêreldletterkunde. Dit is literatuur vir 'n uitgesogte klomp mense; dit is goed om die jeug mee op te voed; dit is die beste letterkunde wat nog opgelewer is; dis letterkunde wat getuig van 'n bonasionale gees, hoewel dit tog uitdrukking gee aan 'n bepaalde volksaard; dis letterkunde wat oor tyd en ruimte heen werk, wat die wese van die mens, of, soos die Duitsers dit noem, die „Urbild" van die mens, blootlê. Maar aan die anderkant wek dit nie so bepaald gedagtes aan die Oudheid nie, laat dit nie aan 'n bepaalde stroming dink nie en word dit, versover my bekend, nie aan bepaalde genres of skryfreëls verbind nie, sodat dit ook nie gebruik word by wyse van teenstelling met 'n bepaalde stylrigting nie.

En tog is min van die eienskappe wat ek so pas genoem het, uitsluitend eienskappe van die wêreldletterkunde. Gesien die snelle uitwisseling van gedagtes en leesstof in die moderne wêreld, die verbreiding van bepaalde ideologieë, die gemaksug wat 'n massakultuur en materialistiese lewenshouding meebring, kan allerlei vorme van modeletterkunde, van strekkingskuns, van ontspanningslektuur oral in die wêreld bekendheid verwerf en geniet word. Net so is die feit dat 'n boek die grense van sy eie tyd oorskry, nog geen waarborg dat dit tot die wêreldletterkunde behoort nie. 'n Werk oor avontuurlike seksverhoudinge of 'n boeiende sidderroman van watter aard ook, kan honderde jare lank gelees en gewaardeer word. Moordverhale uit vroeër eeue word vandag nog gelees en nie noodwendig net in die land waar dit geskryf is nie.

Dan is daar nog toevallige verskynsels wat 'n werk wêreldbekend kan maak. 'n Prul in Engels kan in 'n ommesientjie in al die tale van die wêreld vertaal word, bloot omdat daar nie 'n land is wat nie sy Engelskundiges het nie. 'n Werklik groot boek in Afrikaans kan daarenteen beperk bly tot hierdie land omdat daar nie mense is wat bevoeg is om dit in ander tale te vertaal nie.

Ook om 'n ander rede kan dit maklik gebeur dat 'n werk wat baie van die eienskappe van die klassieke het nie aan

die wêreldletterkunde sal behoort nie. Daar is volke met eienskappe wat dit vir hulle makliker maak om met ander nasies om te gaan. Of daar is volke wat deur hulle wêreldbelange wyd en syd bekend is, waarvan die tale om politieke en ekonomiese redes in skole en aan universiteite in vreemde lande bestudeer moet word. Boeke in sulke tale geskryf sal makliker wêreldletterkunde in 'n sekere sin word.

In hierdie verband is Fritz Strich se opmerkings baie insiggewend. Volgens hom is daar in die Franse letterkunde met sy strewe na universaliteit, ordelikheid, helderheid en eenheid geslaag om die houding van die wêreldburger in die wêreldletterkunde uit te beeld. Hierdie rasionele en kosmopolitiese gees van die Franse letterkunde is 'n uiting van die volksgees, want rasionalisme en kosmopolitisme is nie noodwendig eienskappe van die wêreldletterkunde nie, maar dit is duidelik dat verstaanbaarheid en redelikheid 'n werk makliker in die wêreldletterkunde (weer in 'n bepaalde sin) laat opneem. Strich sê dat juis die voortreflikste eienskappe van die Duitse letterkunde, oorspronklikheid en individualiteit, Duitse werke in die weg staan en verhinder dat hulle tot die wêreldletterkunde behoort. Dis vir die Duitse mens swaar om sy innerlike wêreld konkrete gestalte te gee, want die idee is vir hom belangriker as die vorm, die waaragtigheid van die gevoel belangriker as die woord en die gebaar, en die gesindheid belangriker as die goeie werk. Dit mis die algemene verstaanbaarheid wat veral in die grypbare, die sinlike, die meetbare vorm verskyn. So kan dit dan gebeur dat 'n werk meer deur sy aard as sy waarde die wêreld kan verower.

Die genre speel ook 'n uiters belangrike rol wat betref die bekendheid van 'n werk. Dis maklik om talryke romans, epe, kortverhale, novelles en dramas te noem wat 'n onvervreemdbare deel van die wêreldletterkunde geword het. Waarom behoort so min liriek tot die wêreldletterkunde? Eenvoudig omdat liriek nie vertaal kan word nie (soos ek elders bewys). Daar kan nog 'n rede wees, maar dis implisiet in my slotsom aanwesig.

Die voorgaande kan die indruk skep dat wêreldletterkunde bloot letterkunde is wat dwarsdeur die wêreld bekend is.

Dit sou natuurlik 'n baie verkeerde indruk wees. Die faktore wat ek genoem het, kan verhinder dat 'n werk wêreldbekend word of kan die bekendheid van 'n werk bevorder. Hoewel daar agter in my kop sit dat wêreldletterkunde literatuur is wat reeds tot die hele wêreld of groot dele van die wêreld gespreek het, besef ek tog dat nie uiterlike faktore nie, maar *innerlike waarde* die maatstaf is wat ons moet aanlê. Daarom moet ons in ons soektog na die kern van die begrip, die uiterlike dinge effens opsyskuif. Na sy inhoud moet 'n wêreldletterkundige werk ewig en tipies menslik wees, na sy vorm skoon, sprekend skoon. Daarom begaan Fritz Strich 'n fout: bloot die innerlikheid van die Duitse werk sal hom nie in die weg staan as die vorm daar is nie. Letterkunde is woord en gebaar. Verstaanbaarheid is ook nie so belangrik nie: *Die Goddelike Komedie* van Dante en Goethe se *Faust* is regtig nie werk wat ons op 'n leunstoel kan gaan sit en deurlees nie. Hulle verg 'n worsteling van die gees om die waarheid.

Dat ons onvermydelik in die rigting van die woord „klassiek" beweeg, is teen hierdie tyd duidelik. By sommige skrywers vind ons die opvatting dat die Griekse en die Latynse letterkunde wêreldletterkunde is en dan is hierin 'n waarde-oordeel opgesluit. Die grondidee van dié letterkundes, die *humanitas,* gepaard met die vorm van skoonheid waarvan die idee beliggaam en verwerklik is, het hulle verhef tot wêreldletterkunde. Hierdie vorm van skoonheid dek die idee van die dinge wat bo tyd en ruimte geld vir die hele mensdom.

Sluit ons verder by Eliot en Strich aan en dink ons aan sommige opvattinge oor „klassieke," dan moet ons toegee dat 'n volk sy innerlikste waarde en karakter net in een bepaalde styl openbaar. As ons die verskillende letterkundige en filosofiese strominge in Europa bestudeer, sien ons dat dit duidelik die geval is. 'n Werk word deel van die wêreldletterkunde wanneer dit spreek van die algemeenmenslike eienskappe, maar tog die bepaalde agtergrond van 'n besondere land het.

Fritz Strich stel dit baie mooi: so 'n werk vervolledig die beeld van die mensdom, is 'n vervulling van die wesens-

moontlikhede wat diep in ons almal skuil, maar het tot konkrete verwerkliking gekom in die geestelike fisionomie van bepaalde volke. Met hulle wortels staan hulle in die moederaarde, maar hulle kruine reik tot in die ewige hemel. Die nasionale gees moet die algemeenmenslike vorm verower. Daarom mag 'n nasionale letterkunde nie te veel onder die invloed van 'n uitheemse letterkunde staan nie.

Ek meen dat al die genoemde opvattings in 'n bepaalde rigting wys en dat as ons ver genoeg in die rigting gaan, ons by 'n bepaalde estetiese beskouing kom, wat *a posteriori* opgebou is, wat uitgaan van die werke self. Wat is die vernaamste eienskap van die klassieke en die wêreldletterkunde? Vir albei eis ons die universele, die algemeenmenslike, die standhoudende, die vormende, dit wat uitdrukking gee aan die diepste wese van 'n beskawing en 'n mens. Daarmee moet gepaard gaan die beliggaming, die verwerkliking in 'n skone vorm. Die woorde *orde, harmonie, gematigheid, modelle, ewewig,* wat op die vorm slaan, gaan ten nouste saam met die bogenoemde begrippe i.v.m. die inhoud van 'n werk.

Ons almal dra die beeld van die volmaakte in onsself om, die beeld van die absoluut normale of ideale mens. Na die mate waarin 'n werk ons insig in dié abstrakte wese verhoog, na die mate is hy groot. Die groot werk is 'n losstaande spel met en beeld van ons eie wesensmoontlikhede. Daarom is een van die vernaamste kenmerke van klassieke en wêreldletterkunde objektiwiteit, wat ontstaan deur die organiese groei wat die kunswerk van binne-uit deurgemaak het, deur die ooreenstemming tussen die kunswerk en sy eie norm. Elke kunsvoorwerp dra die moontlikheid van volmaaktheid in homself om. Daarin is die diep verband geleë. Die kunstenaar dring deur tot die universele wat implisiet in die besondere aanwesig is. So weerspieël hy die ewige, die idee, die universele. Die kunstenaar gee vir ons die wese, die werklike aard van die dinge. Dit is onmoontlik as die kunswerk nie die hoogste grondwaardes van skoonheid, goedheid en waarheid in die ideale mens vir ons voorhou nie, want dit is die wesenlike en die werklike in menslike dinge. Hierin is ook die diepe sin van die katharsis in die tragedie en die blyspel geleë.

Die groot werk gee ons perspektief oor menslike sake: het 'n ope oog vir ons gebreke, die tekortkominge van 'n tydperk, 'n nasie, 'n ideologie, waarin dit miskien gewortel kan wees, maar nooit begrens kan word nie.

In hierdie sin is die groot letterkunde 'n religie. Die moontlikhede binne elke mens straal groots en heerlik daaruit, maar dit laat ons besef dat menslike beperkinge in die weg van die verwerkliking daarvan staan. Hierdie besef is die besef van die goddelike.

Hier kruis die weë van al die kernbegrippe wat in die artikel behandel is.

Adèle Naudé

Sonnette-siklus

Ek het die lente vóór haar koms gehoor
terwyl ek nog die dieptes van die aard
se oë peil en vra wanneer? Want voor
ek nog gesien het hoe die ylgroen swaard
van lelie deur die kors wil breek, kom daar
'n sagte trilling in die populier
asof die wind se vingers nou vir haar
die snare pluk en uit die slanke lier
'n lied wil lok wat haar aankondiging
sal wees. En toe ek daar verwagtend luister
na die liedjie wat die wind meebring,
verskyn sy skielik van die grond se duister
skoot, 'n bruisende fontein waaruit
'n skuiming van amandelbloei opspruit.

So saggies het die maande om my heen
verdwyn dat ek nou eers bewus is van
verlies, noudat die eerste milde reën
haar spoor uitwis en winde stellig aan
haar blaarkleed pluk. Te sorgeloos het ek
daar droomverloor gestaan terwyl die wind
van tyd geleidelik die strik lostrek
wat goue dae één vir één ontbind.
En wyl ek nog die geelste perske soek,
betowerd staan voor waatlemoen se kleur,
het sy met druiwetros om najaarshoek
verdwyn en ruik ek nou net appelgeur.
Die somer het verdamp, sy is verby —
'n Seepbel-jeug wat ongemerk weggly.

Noudat die dooie dae van die jaar
se kruin neerfladder om van onder boom
en heining met die droë akkerblaar
gehark te word, sleep Herfs haar wye soom
verby die uitgeleefde blommetyd
in lui voldoening. Want in elke aar
vloei nou 'n diep en ryp tevredenheid
met al die vrugte wat die maande haar
geskenk het, soet of suur. Granaat se pitte
van ervaring tel sy rustig nou wanneer
April die sagte sluiers trek om litte
te omhul en af te koel. Dog, deur
die mis skyn daar 'n nuwe skoonheid, soos
die tweede glorie van die najaarsroos.

Maar op die ou end sal sy ryker wees.
Die winter wat geen dooie duit besit.
Sy't eindelik vaarwel gesê met gees
van afstanddoening en die stille rit
begin wat tot die jaar se graf sal lei.
Die stormwinde het haar kleed geruk,
haar siersels afgestroop, liggaam gebrei,
die reën haar skoongewas en stuk vir stuk
die kleursel afgeskrob. Nou staan sy daar
met leë hande, nakend, bleek en koud,
maar in haar sien ek waarheid want, geen blaar
bedek haar meer. Sy's arm, skraal en oud.
Maar ryk aan krag wat uit haar oë straal,
haar gees getemper tot die fynste staal.

Waarheen met Toneel en Rolprent?

deur J. Nel van der Merwe

As ek terugkyk na die toneelstukke en rolprente wat ek in 1949 en 1950 oorsee gesien het, kan die meeste van hulle in drie groepe verdeel word.

Eerstens: bloot vermaaklikheid en ligte ontspanning. Daar was die gewaagde „The Little Hut" van die Fransman Andre Roussin met die geniale Peter Brook as regisseur; die vlot „Ring Round the Moon" van Jean Anouilh, „A Worm's Eye View" wat tydens of kort na die jongste oorlog begin het en nou nog geloop het ('n rekord), ens.

Die tweede groep, waaroor ek ook nie wil gesels nie, is „verhale wat in die verlede" afspeel. Hierby kan ek ook veral een uiters geslaagde verwerking vir beeldradio insluit: De la Roche se „White Oaks" met Nancy Price in die hoofrol van die ou vrou wat haar familielede nog domineer, „The Heiress," wat sedertdien ook in Amerika verfilm is. „The Second Mrs. Tanquerary," die Oostenrykse film van „Die Engel Met die Basuin," ander Franse films, en so meer.

Die derde groep: toneelspele en rolprente oor vandag en vandag se probleme, met dikwels die Amerikaanse dramaturge aan die spits. Hierby wil ek stilstaan. En daar is een eienskap veral wat die meeste van hulle kleur: 'n realisme wat dikwels na naturalisme deurslaan.

Min dinge is deesdae taboe. Dis goed. Dit gee die skrywer die vryheid om direk en eerlik te sê wat hy wil sê sonder om doekies om te draai. Maar wat is nou die „boodskap," die „idee" en . . . die „nasmaak" wat hierdie naakte uitgesprokenheid nalaat?

Ek sê dit nie uit preutsheid nie (inteendeel!), ek sê dit nie eers in die vorm van 'n protes nie; ek konstateer net

'n feit . . . 'n feit wat 'n mens moet aanvaar . . . Maar my indruk, my nabeskouing van die meeste van hierdie werke is dat die Donker Mag, die Raka, meestal seëvier. En dit dikwels sonder 'n heroïse stryd. Ek dink aan die film „Passionnelle" gebaseer op 'n Zolaverhaal; ek dink aan die (Europese ongesensoreerde) „Manon."

Vir my was die Grieke in hulle opvatting van die dramatiese nie ver verkeerd nie: die sentrale kern bly nog deur die eeue 'n heroïse stryd van die held (of heldin), teen magte binne of buite hom (of haar). Daarmee gepaard gaan die katharsis, die loutering van u en ek as ons die pyn saam deurleef.

My interessantste ondervinding in 'n teater in Londen was die opvoering deur die jong Peter Brook van 'n moderne Amerikaanse spel: „Dark of the Moon" in 1949, en in 1950 „His Excellency" wat sosialisme met 'n raps satire behandel. Verder „The Death of a Salesman," „Vuile Handen" (in Nederland) van Sartre en „A Streetcar Named Desire." Vivien Leigh het laasgenoemde in Londen gespeel, sedertdien is dit verfilm. Ek het die begaafde Nederlandse aktrise Ank van der Moer in dieselfde spel gesien. Sy het 'n deurleefde vertolking gelewer.

Laasgenoemde spel is veral in die gees wat Eugene O'Neill ons leer ken het vanaf sy „Desire Under the Elms" . . . en dwarsdeur sy ryke skakering van toneelstukke — die brute, die naakte word sonder 'n sjokeladesous opgedien — tot by O'Neill se „Mourning Becomes Electra." Hy het die „mode geskep." Miller en die andere het gevolg.

Maar in al hierdie spele en films skort daar iets. Ek kon eers nie vasstel wat dit is nie. Dis „waar" meestal, dis selfs hartroerend opreg; ook is daar geen doelbewuste oorbeklemtoning (soms wel, maar meestal nie) soos bv. in die slottonele van die Franse film Manon nie: hier sleep die held die lyk van sy beminde oor die woestynsand, haar oë star, bloed loop by haar mond uit . . . tot hy haar met sy eie hande in die woestynsand begrawe.

Weg met die sogenaamde „romantiek" is die kreet. Weg met daardie „sentiment" wat „Les Infants du Paradis" iets onvergeetliks gemaak het.

Ek wil nie vir 'n oomblik beweer dat kuns juis *mooi* moet wees nie. Glad nie. Dan sou die skrywers en regisseurs

vals wees: ons tydsmilieu is nie romanties-mooi nie. Daarvoor hang daar 'n te groot sekelvormige vraagteken bo die skemering van die more.

Ek het dit oor die „idee," oor die „soort" skadubeelde wat die skrywers vir ons buite ons grot laat sien . . .

Ek vind dit beperk en benouend. So min, so bitter min, is daar die ruimte en die diepte van die ewigheid „agter" hulle beelde. Te veel beklemtoon hulle die blinde begeerte van die enkeling. Mooi is wel hulle siening van die pyn wat dit vir die enkeling of die betrokke groepe bring. Maar meer nie. My beswaar is nie bv. dat ontreddering of die dood of selfmoord die einde is nie (dink maar aan talle Jean Gabin rolprente), ook by Shakespeare is die toneel dikwels teen die einde letterlik „vol lyke," om dit lomp uit te druk.

Die dood is die einde van die lewe *hier*. Maar dit is wat die moderne skrywer laat gebeur vóór die einde, wat daardie beklemmende gevoel agterlaat. Ook is daar te veel 'n beklemtoning van 'n besondere geval soos in „Streetcar."

Daar is, wat dit betref, vir my 'n interessante uitsondering: dit is talle Italiaanse prente, prente wat die lig laat val op breë maatskaplike probleme: „In Naam van die Wet," „Klein Mense Langs die Groot Weg," „Die Fietsediewe" e.d.m.

Die stryd vandag is ekonomies. Die blinde begeerte van man-vir-vrou kom ook in die gedrang, maar laasgenoemde is net een faset daarvan. Hoewel Blanche in „Streetcar" ontroer, is die idee, die siening van die totaalbeeld van die lewe, in die eenvoudiger „Fietsediewe" oneindig breër. Laasgenoemde prent is soos „The Death of a Salesman," 'n aanklag teen die maatskappy, en in daardie aanklag, juis, lê iets positiefs. So ook in 'n paar van Anna Magnani se prente: 'n mens voel laasgenoemde is 'n vrou uit die volk. Haar stryd is die stryd van ons almal: om kos, om klere, om 'n huis . . . in die na-oorlogse wrede wêreld.

Is dit juis hierdie stryd met die onmiddellike wat ons die ewigheidsbesef ontneem het? Ons 'n negatiewe visie gegee het? Is dit omdat ons gedurig ons „hande moet vuil maak" deur pligte wat vir ons opgelê word („moord" by Sartre), dat ons nie meer die fluistering van die hoop hoor

nie? Die poësie, die „sprokie" — soos in „Dark of the Moon" — ontbreek. En poësie bly die taal van die Ewige. Daarom is daardie monoloog van die speelster by die lyk van die ou man, in „Mourning Becomes Electra," op so'n laer peil as bv. in Shakespeare of by die Grieke.

In elke mens is die demoniese en die goddelike. Om die hele lewe te sien is 'n seker afstand in tyd, 'n ruimte nodig. En *dit* besef ek nou is wat by baie van die moderne skrywers kortkom. Hierdie ruimte, hierdie diepte, kan alleen verkry word teen 'n agtergrond van die ewige. En die sleutel tot hierdie heerlike visie bly vergeesteliking. Die mens is en bly 'n wese met gebreke: hartstog, haat . . . met baie donker magte, maar ook is hy nog soms meer-as-mens. Dit is hierdie positiewe, hierdie „plus," hierdie uitstyging tot meer-as-mensdier, hierdie goddelike in hom, veral vandag nog, wat nodig is. 'n Nuwe vergeesteliking is nodig, 'n herkenning weer van hoë, suiwer waardes. Soos die digter in die Voorspel van Goethe se Faust sê:

„Wat blink, is maar 'n vlugtige gedagte,
die egte bly vir alle nageslagte."

Semantiek en Letterkundige Oordeel

deur J. T. Potgieter

Ogden en Richards het in 1923 [1]) die Semantiek (wat hulle ‚The Science of Symbolism' noem) as volg gedefinieer: „Symbolism is the study of the part played in human affairs by language and symbols of all kinds, and especially of their influence on Thought. It singles out for special enquiry the ways in which symbols help us and hinder us in reflecting on things" (bls. 9). Alhoewel semantici soos Charles Peirce, Rudulf Carnap, Morris en Korzybski verskillende omskrywings van die begrip ‚Semantiek' gegee het, is Ogden en Richards se definisie nog die mees gangbare. „Semantiek" is dus die naam van dié vakwetenskap wat die betekenis en funksie van simbole, en die uitwerking wat simbole en tekens op die menslike organisme het, bestudeer.

Vir die semantikus is daardie simbool- en tekenstelsel wat ons ‚taal' noem, natuurlik die belangrikste. Matesis en die matematiese logika („logistic") kan ook beskou word as „taal", maar gerieflikheidshalwe sluit ek nie sekere kunsvorms soos musiek, skilderkuns en beeldhoukuns (deur middel waarvan die mens ook in staat is om sy ervaringe aan ander oor te dra) onder die begrip „taal" in nie. Die semantikus ondersoek nie slegs die oorsprong, „grammatika" en morfologie van woorde en woordgroepe nie, maar lê hom veral toe op die betekenis en funksie van simbole (en dikwels ook van tekens).

---

1) Sien *C. K. Ogden and I. A. Richards,* „The Meaning of Meaning," London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd. New York, Harcourt Brace & Company, inc. Fourth Ed. revised, 1936.

Sodanige ondersoek sluit ook in 'n studie van die verhouding tussen simbole en die ‚werklikheid'. Daar moet onderskei word tussen simbole wat betekenis het en simbole wat geen betekenis het nie. Daarom moet die verskillende betekenisskakeringe van simbole ondersoek word, en elke simbool moet in sy verband bestudeer word. Die semantikus moet nie alleen vasstel wat die skrywer of spreker wil sê nie, maar hy moet ook deurdring tot die motiewe en oorsake ten gevolge waarvan sekere simbole en tekens op 'n sekere manier gebruik word.

In „Practical Criticism"[2]) het prof. Richards die taak van die semantikus (en dus ook van die letterkundige kritikus) as volg saamgevat:

(i) Hy moet vasstel watter feite die gebruiker van simbole of tekens onder die aandag van sy lesers of luisteraars wil bring.

(ii) Hy moet besluit watter „gevoel" of emosionele „toestand" daaragter skuil.

(iii) Hy moet vasstel: (a) watter houding die skrywer of spreker teenoor die leser of luisteraar inneem, en (b) wat sy bewuste of onbewuste doel is — wat wil hy bereik deur sy gebruik van simbole en/of tekens.

Hierbenewens moet die semantikus ook vasstel watter reaksies die simbole of tekens onder sekere omstandighede by sekere lesers of luisteraars sal uitlok. Uiteindelik moet hy 'n waardebepaling van die simbole en/of tekens gee. Hierdie waardebepaling sal van talle faktore afhang, en sal natuurlik van individu tot individu verskil. Die onderskeid wat Richards maak tussen wat hy noem „Sense", „Feeling", „Tone" en „Intention" gaan natuurlik mank aan baie swakhede, maar dit is 'n waardevolle aanduiding van die oorsake waarom simbole op 'n sekere wyse aangewend word, asook van die uitwerking wat hulle op verskillende individue kan hê.

Dit is noodsaaklik dat ons hier 'n oomblikkie stil staan by die definisies wat deur die belangrikste semantici gegee

---

2) *I. A. Richards,* „Practical Criticism, A Study of Literary Judgment," London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., Fourth Impression, 1939.

is van die begrippe „simbool" en „teken". Ogden en Richards beskou enige teken wat mense gebruik om met mekaar om te gaan, as 'n simbool. 'n Teken wat nie vir kommunikasiedoeleindes gebruik word nie, is nie 'n simbool nie. Vir Charles Morris is 'n teken „something which directs behavior with respect to something which is not at the moment a stimulus".[3]) Hy omskryf die begrip „simbool" as volg: „Where an organism provides itself with a sign which is a substitute in the control of its behavior for another sign, . . . then this sign is a symbol" (pg. 25). Rudolf Carnap gebruik simbool en teken as min of meer sinonieme terme, en dui gewoonlik daarmee aan die kleinste eenhede waaruit 'n taal bestaan.

Daar is egter twee definisies wat vir ons doel van belang is. Die eerste word deur H. E. Briggs gegee in sy werk „Language . . . Man . . . Society — Readings in Communication".[4]) Hy definieer 'n teken as „A word, object, gesture, or happening that (if true) indicates the presence of something else. Storm clouds are a ‚sign' of rain" (pg. 116). 'n Simbool is, volgens hom, „a word, object, mark, or character used to represent something else that may or may not be present. By using words as symbols we may think and speak of things not present, of ideas, qualities, and so on" (pg. 116).

Die tweede definisie is dié van Alfred Korzybski.[5]) Hy stel dit as volg: as 'n teken na iets anders verwys, of in die plek daarvan gebruik kan word, is dit 'n simbool daarvan. As daar nie so 'n verwysing is nie, bly dit 'n teken. Ons onderskei dus tussen twee soorte tekens: (a) „Natuurlike" tekens soos wolke, spore, ens. (b) Tekens wat deur menslike organismes vir kommunikasiedoeleindes gebruik word, maar wat nie as simbole geld nie,

---

3) Sien *Charles Morris,* „Signs, Language and Behavior," New York, Prentice-Hall, Inc. 1946 (pg. 354). *R. M. Yerker* huldig 'n analoë opvatting van die verskil tussen teken en simbool in sy „Chimpanzees, a Laboratory Colony" — New Haven, Yale University Press, 1943.

4) Gepubliseer in 1949 deur Rinehart & Co., Inc. New York.

5) Sien *„Science and Sanity,* an introduction to non-Aristotelian systems and General Semantics": The Institute of General Semantics, Distributors Lakeville Connecticut, Third Edition, 1948 (pgg. 78 en 79).

omdat hulle nie in die plek van iets anders gebruik kan word nie of nie daarna verwys nie.

'n Simbool is dus 'n teken, maar nie andersom nie. As 'n teken iets voorstel, as dit na iets verwys en daardie iets verteenwoordig (m.a.w. as dit „betekenis" het), dan kan ons dit as 'n simbool beskou. Dit geld natuurlik slegs vir die tweede soort tekens, nl. dié wat vir kommunikasie-doeleindes gebruik word. „The gostak distims the doshes" is slegs tekens op papier, net soos die laaste twee woorde van die ou filosofiese stelling wat lui: „Alle wit swane is wit." Hulle verwys na niks nie, kan nie in die plek van iets anders gebruik word nie, het dus geen betekenis nie, en is nie simbole nie. Maar uitdrukkings soos „Shakespeare was 'n belangrike Engelse digter" of

„His soul stretched tight across the skies
that fade behind a city block . . ."

of

„my dink is soos 'n donker net
wat onder al die branding vang,
'n klein haatvlam van stil verset,
'n skewe rots wat hel en hang,"

— is almal simbole. Die laaste twee is natuurlik nie logies nie (soos die meeste poësie), maar hulle verteenwoordig wel sekere belangrike ervarings, en geld dus as simbole.

Ons kan nou oorgaan tot 'n beknopte oorsig van die geskiedenis van die Semantiek of Betekenisleer. By elke groot keerpunt in die Wes-Europese kultuur was daar 'n hernude belangstelling in taalsimbole en -tekens en in die rol wat deur hulle vervul word. Gerieflikheidshalwe kan ons vyf belangrike keerpunte onderskei:

(a) Die periode van die Griekse Stoïsyne, Sofiste en Skeptici.

(b) Die laaste gedeelte van die Middeleeuse Skolastisisme.

(c) Die Epistemoloë van die agtiende eeu.

(d) Die Idealistiese reaksie van die negentiende eeu.

(e) Dié gedeelte van die twintigste eeu waarin die Darwinistiese ewolusionêre naturalisme sy invloed laat geld — 'n hervormulering van die beginsels van

die empirisisme word in die twintigerjare gedoen deur die sg. „Viennese Circle" en die „Logical Positivists."

Die belangrikste bydraes tot die Semantiek is dus deur die vakfilosowe gelewer, en nie deur die taalgeleerdes nie. Die redes vir hierdie eienaardige toestand van sake sal later duidelik word.

Die Griekse Stoïsyne het die Semantiek beskou as 'n onderafdeling van Filosofie en het die logika en teorieë omtrent kennis daarby ingesluit. Trouens, die woord „Semantiek" is afgelei van die Griekse term „semantikos" (betekenisvol) en van „semainein" (om aan te dui, om te beteken). Die botsing tussen empirisisme en metafisika het dadelik die probleem van die betekenis van simbole in die gedrang gebring. Die Stoïsyne het beweer dat daar sekere simbole en tekens is waardeur ons kennis kan opdoen omtrent dinge wat ons nie kan waarneem nie. Die Epikuriërs het volgehou dat simbole slegs betekenis kry ten gevolge van die ondervindings van die mens. Die Skeptici het die hele metafisiese filosofie aangeval op grond daarvan dat tekens en simbole (volgens hulle) slegs kon verwys na dit wat sinnelik waarneembaar is.

Plato het sy belangrikste bydrae tot die studie van taalsimbole gelewer in die „Cratylus." Hy is sterk beïnvloed deur Heracleitus, wat taal beskou het as een van die mees onveranderlike verskynsels in 'n wêreld wat gedurig verander. Die struktuur van taal is vir Heracleitus 'n afskaduwing van die struktuur van die werklikheid. In sy teorie omtrent die „Universele Idees" of „Naam-siele" onderskei Plato nie op 'n konsekwente wyse tussen simbool en gedagte nie. Hy neem ook aan dat daar 'n noodsaaklike verband is tussen taal en werklikheid, tussen die woord en die ding.

Ook Aristoteles is verlei deur die wanopvatting dat elke woord 'n vaste, enkelvoudige betekenis het. Mauthner het daarop gewys dat Aristoteles baie bygelowig was t.o.v. taalsimbole, en Gomperz verklaar in Deel II van sy „Greek Thinkers": „His classification of the categories is frequently governed by considerations of linguistic expediency." Korzybski wys ook daarop dat Aristoteles se

filosofie in 'n groot mate die uitkoms was van die struktuur en eienaardighede van die Griekse taal. Daarom is dit so opvallend dat Aristoteles in die „De Interpretatione" verklaar dat taalsimbole slegs betekenis kry ten gevolge van konvensionele gebruik en dat geen woord 'n vaste of noodsaaklike betekenis het nie.

Plato en Aristoteles se teorieë omtrent taalsimbole het, gedurende die Middeleeue, 'n belangrike invloed uitgeoefen. Die Nominaliste het volgehou dat taal en sy kategorieë die struktuur van die werklikheid aan ons openbaar. Gedurende hierdie periode is belangrike bydraes tot die Betekenisleer gelewer deur Augustinus, Boethius, Petrus Hispanus, Bacon, Thomas van Erfust en Willem van Ockham. Gedurende die Middeleeue is daar reeds al 'n neiging om taal van 'n empiriese standpunt te bestudeer.

Leibniz het, as geskoolde matematikus, baie interessante opmerkings t.o.v. die aard en betekenis van taalsimbole gemaak. Volgens hom word die struktuur van die werklikheid en van die mens se gedagtes deur die struktuur van die simbole en tekens wat die mens gebruik, weergegee.

Gedurende die Renaissance was daar 'n groot mate van twyfel omtrent die geldigheid van taalsimbole. Descartes het nietemin volgehou dat die verhouding tussen rede en taal nie verbreek kan word nie. Een van die belangrikste bydraes tot die Semantiek is egter gelewer deur die Britse Empirici, o.a. Locke, Berkeley, Hume en later Jeremy Bentham. Hulle het enige vorm van metafisika gekritiseer, en het taal vanuit 'n „wetenskaplike" standpunt bestudeer. Locke het beweer dat taal en kennis onskeibaar is, en dat die oorsprong van woorde geleë is in die ondervindinge wat die mens van fisiese dinge opdoen. Berkeley het beweer dat abstrakte idees voortvloei uit taal, en dat sodanige idees geen logiese geldigheid besit nie. Net soos sy mede-empirici neem David Hume aan dat taal en kennis onskeibaar is, en hy ontken dat enige absolute waardes bestaan. Kennis omtrent dinge wat nie sinnelik waarneembaar is nie, is onmoontlik. Hierdie empiriese reaksie het 'n geweldige krisis in die Europese denke teweeg gebring. Ernst Mach is in die negentiende eeu sterk deur hierdie teorieë beïnvloed, en het op sy beurt weer 'n groot invloed op die „Logical Positivists" van omstreeks 1928 gehad.

Die idealistiese reaksie teen die teorieë van die empirici het gekom van die kant van Von Humboldt, Immanuel Kant en Hegel. Hulle hou die sg. transendentalisme voor as die antwoord op die skeptisisme van die empirici. In 'n brief aan Wolf in 1905 skryf Von Humboldt: „Im grunde ist alles was ich treibe Sprachstudium. Ich glaube die Kunst endecket zu haben die Sprache als ein Vehicel zu gebrauchen, um das Höchste und Tiefste und die Manigfaltigkeit der ganzen welt zu durchfaren." Hegel is beïnvloed deur Von Humboldt, en het geglo dat woord en gedagte van mekaar afhanklik is, en dat die werklikheid deur middel van die woord uitgedruk kan word.

Na die publikasie van Charles Darwin se „Origin of Species" en „Descent of Man" is daar weereens 'n oorgang van idealisme tot naturalisme. Hierdie naturalisme wat gepaard gegaan het met die opkoms van die natuurwetenskappe, het in die twintigste eeu gelei tot die empiriese en wetenskaplike oriëntering wat in meeste werke oor die Semantiek waarneembaar is.

Voordat ek oorgaan tot 'n bespreking van die bydraes wat gedurende die laaste sestig jaar tot die Semantiek gelewer is, is dit noodsaaklik om aan te toon waarom die werk van die linguiste en grammatici van so min waarde vir die semantikus is. Gedurende die negentiende eeu is talle boeke geskryf oor die afleidings van woorde, oor grammatiese vorms, oor die herkoms van sekere tale en oor die sg. „taalfamilies." Maar die verhouding tussen gedagte, simbool en voorwerp en die betekenis van simbole en hulle uitwerking op die menslike organisme, is nooit behoorlik ondersoek nie. Daar die taalkundiges hoofsaaklik moet staat maak op geskrewe dokumente, kon hulle die verskillende tale nie bestudeer in die verband waarin hulle oorspronklik gebruik is nie. Hulle het slegs die simbole ondersoek, sonder om die gebruikers van die simbole of die dinge wat deur die simbole verteenwoordig word, genoegsaam in ag te neem. Dat hierdie betreurenswaardige toestand vandag nog voortduur, word bewys deur die gereelde publikasie van weliswaar nuttelose boeke oor grammatika en taalstruktuur. Kennis van grammatika en struktuur is nutteloos sonder kennis van die funksie

wat die taal verrig, d.w.s. van sy betekenis vir verskillende mense onder verskillende toestande.

In dr. H. van der Merwe Scholtz se akademiese proefskrif wat onlangs gepubliseer is, kan dieselfde gebreke aangetoon word. Dr. Scholtz onderskryf blykbaar die werksmetodes van die stilistikus vir wie die „persoonlike struktuur en die bedoelings van die auteur irrelevant" is.[6]) Hierdie stilistikus het, volgens dr. Scholtz, verder ook „niks te maak met die uitwerking van die (taal) situasie op die leser nie." In die opsomming agter in die proefskrif haal dr. Scholtz die definisie van stilistiek aan wat deur prof. Hellinga gegee is: „stylistics endeavours to determine the function of linguistic forms in a specific situation and in their bearing of this situation." (pg. 181). Daar die taalsituasie blykbaar bestaan uit die taalsimbole self, is die betekenis van die laaste gedeelte van die definisie nie duidelik nie. Daarby word beide skrywer en leser uit die taalsituasie „ge-elimineer" en die simbole word as 'n autonome verskynsel beskou wat ondersoek moet word sonder om òf skrywer òf leser in aanmerking te neem: „As to the elimination of the author and the reader from the definition, it may suffice to state that the analyst sees linguistic situations as ‚worlds moulded by their own weight like drops of water' (Yeats)." (pg. 181). Begryplikerwys kan so 'n houding teenoor taal geen vrugbare gevolge meebring nie. Aangesien taal betekenisloos is as die skrywer en leser nie in aanmerking geneem word nie, kan daar ook nie sprake wees van 'n taalsituasie waaruit skrywer en leser „ge-elimineer" word nie. Die semantikus stel hom juis ten doel om wanopvattings van hierdie aard uit die weg te ruim.

Daar is egter twee taalkundiges wat gepoog het om taal van 'n semantiese standpunt te benader. Hulle is Otto Jespersen en Leonard Bloomfield. Alhoewel hulle nie in die eerste plek semantici was nie, is hulle werk belangrik in soverre hulle meer as enige ander linguis die tekort-

---

6) *H. v.d. M. Scholtz,* „Sistematiese verslag van 'n stilistiese analise," H.A.U.M., J. H. de Bussy, Amsterdam, Kaapstad, Pretoria, 1950 (pgg. 15 en 16).

kominge van die tradisionele opvattings omtrent taal besef het.[7])

Maar dit was Michel Bréal se „Essai de Sémantique" (1896) wat die eerste groot stoot aan die studie van die funksie en betekenis van simbole gegee het. Hy maak baie interessante opmerkings oor die verhouding tussen gedagte, simbool en voorwerp, en oor die betekenisveranderinge wat woorde ondergaan. Hy toon ook aan watter gevare die misbruik van simbole kan inhou vir die leser wat nie krities genoeg teenoor die simbool staan nie. Maar in baie opsigte is hy nie daartoe in staat om hom los te skeur van die tradisie en van sekere vaste opvattings omtrent taal nie. So maak hy bv. bewerings soos die volgende: „When I use the two words ‚compressibility,' ‚immortality,' all that is to be found in the idea is to be found also in the word." Of hy laat hom verlei deur die wanopvattings van sekere „filosofiese" linguiste as hy sê: „Many objects are inaccurately named, whether through the ignorance (sic!) of the original authors, or by some intervening change which disturbs the harmony between the sign and the thing signified." (pg. 171-172).

Ofskoon die navorsingswerk wat deur lady Welby en deur die Amerikaanse filosoof Charles Peirce gedoen is, belangstelling opgewek het vir die Betekenisleer, is die drie belangrikste „skole" die volgende:

(a) Die Weense filosofiese skool bekend as die „Logical Positivists." Alhoewel die bydrae wat hulle gelewer het hoofsaaklik van 'n filosofies-teoretiese aard was, het hulle 'n groot invloed op latere denkers uitgeoefen. Onder hulle is Ludwig Wittgenstein en Rudolf Carnap die belangrikste.

(b) Die Cambridge-skool van praktiese semantici onder leiding van Richards en Ogden.

(c) Die Chicago-skool onder leiding van Alfred Korzybski. Hulle het veral gepoog om die Semantiek op 'n breër grondslag te plaas en om dit toe te pas op alle belangrike terreine van die lewe.

---

7) Sien *Otto Jespersen:* (a) „The Philosophy of Grammar." (b) „Language — its nature, development and origin." (c) „Mankind, Nation and Individual." *Leonard Bloomfield,* „Language."

Die skool van „Logical Positivists" is omstreeks 1928 gestig onder leierskap van Morris Schlick. Hulle doel was om 'n gesonde filosofiese basis vir die wetenskappe te skep, en om die betekenisloosheid van alle metafisika aan te toon. Hulle hou vol dat as iemand beweer dat iets bestaan, moet hy dit d.m.v. sintuiglike waarneming en logiese analise kan aantoon. Ludwig Wittgenstein het in sy „Tractatus Logico-Philosophicus" die verhouding tussen taal en die fisiese wêreld ondersoek. Hy wil veral die verhouding wat (volgens hom) tussen die taalstruktuur en die struktuur van fisiese voorwerpe bestaan, beklemtoon. Daar is 'n verhouding tussen die totaliteit van redelike bewerings en die totaliteit van voorwerpe, en uit hierdie totaliteite en hulle verhoudings bestaan die wêreld. Enige simbool is dus 'n „prent" van 'n feit, en die grense van 'n mens se taal dui terselfdertyd die grense van jou wêreld aan.

Rudolf Carnap het drie werke gepubliseer wat, van 'n semantiese oogpunt beskou, belangrik is: „Introduction to Semantics," „Logical Syntax of Language" en „Meaning and Necessity." Daar hy deurgaans gebruik maak van die sg. „logistic" of matematiese logika, is dit moeilik om hierdie werke te verstaan sonder dat mens die nodige onderlegdheid in matesis besit. Hy noem die algemene studie van simbole „Semiotic," en die deel hy in onder drie hoofde, nl. Semantiek, Pragmatiek en Sintaksis. Hy baseer elke bewering wat hy maak op sy definisies van terme. Sekere „soorte" sinne stel hy voor in simboliese vorm, en gebruik dan later die simbole (bv. Ax of Y^n) in die plek van die hele sin. Hierdie streng, tegniese metode van taal-ondersoek moet egter noodwendig die bedoeling van die navorser baie moeilik maak vir die oningeligte leser.

Die Cambridge-skool het hulle in hoofsaak toegelê op die praktiese studie van taal (veral poësie), volgens semantiese beginsels. Die teoretiese grondslag is gelê deur Ogden en Richards se meergenoemde „The Meaning of Meaning" wat in 1923 vir die eerste keer gepubliseer is. Hierin toon die skrywers aan watter bygelowe mense geneig is om aan woorde te heg, en hoe dat ons lewens in baie opsigte beheer word deur die „mag" van simbole. Hulle beklemtoon die feit dat daar geen „natuurlike" of noodsaaklike verband tussen woord en voorwerp bestaan nie, maar dat sekere

dinge slegs sekere name kry ten gevolge van die mens se reaksies teenoor daardie dinge, en ook as gevolg van konvensionele gebruik. Hulle ondersoek die uiteenlopende interpretasies wat deur verskillende mense van dieselfde simbole gegee word, en bied 'n „Kousale teorie van Interpretasie" aan.

Die swakheid van die werk is geleë in die strenge indeling van taal onder twee hoofde, nl. (a) „simboliese" of „wetenskaplike" taal waarin slegs feite weergegee word, en (b) „emosionele" taal waarin sekere houdings, neigings, drange en vooroordele tot uiting kom. Hierdie indeling lei (in hulle bespreking van „emosionele" taal) tot oordrewe bewerings soos die volgende: „It is not necessary to know what things are in order to take up fitting attitudes towards them" (pg. 159). Hulle maak begryplikerwys 'n strenge onderskeid tussen „wetenskaplike" waarheid en „emosionele" waarheid.

In sy verdere werke soos „Practical Criticism," „Principles of Literary Criticism," „Interpretation in Teaching," „The Philosophy of Rhetoric," „How to read a page" en „Science and Poetry," het prof. Richards baie gedoen om die literatuurstudie op 'n praktiese, objektiewe grondslag te plaas. „Skoonheid," „Goedheid," ens. bestaan volgens hom nie as entiteite of absolute waardes nie, maar is slegs name vir sekere reaksies in die mens teenoor prikkels van buite. In plaas van te sê: „daar is sekere reaksies in my waaraan ek die name „mooi," „skoon," of „goed" gee, sê die mens gewoonlik dat die simbole op papier (bv. poësie), klanke in die lug (musiek) of die ondergang van die son „mooi," „skoon" of „goed" is. In „Practical Criticism" het Richards 'n indringende analise gegee van talle mistastings en wanopvattings omtrent poësie in die besonder en kuns in die algemeen.

William Empson, Richards se student, het in sy „Seven Types of Ambiquity" die beginsels van Semantiese analise toegepas op sekere gedigte, en aangetoon watter tweeslagtige en uiteenlopende betekenisse sekere woorde, en selfs hele gedigte, vir verskillende lesers kan hê. Sy ondersoek word gebaseer op die uiters sensitiewe oordeel wat hy in staat is om uit te spreek oor verskillende betekenisse en klankwaardes van woorde, van hulle onderlinge verhou-

dings en van die aard van die reaksies wat hulle teweeg bring. Die werk van hierdie skool is voortgesit deur F. R. Leavis en L. C. Knights.

Die Chicago-skool staan onder leierskap van Alfred Korzybski, wat met sy „Science and Sanity" groot opgang gemaak het. Hy is onmiddellik nagevolg deur S. J. Hayakawa wat in „Language in Action" gepoog het om 'n praktiese toepassing van Korzybski se teorieë te maak. Irving J. Lee en Chisholm het ook met vrug daarvan gebruik gemaak, maar Stuart Chase het in sy „The Tyranny of Words" waarskynlik meer kwaad as goed gedoen deur dat hy Korzybski op baie plekke verkeerd interpreteer.

Net soos Richards en Ogden onderskei Korzybski tussen die gedagte („Reference"), Woord („Symbol or Sign") en die ding („Referent"). Hy beklemtoon die feit dat die woord nie die ding is nie, dat terme oneindig baie betekenisse het („multiordinality of terms") en dat alles wat ons oor 'n ding mag sê, nog nie die ding self is nie. Hy onderskei tussen „Extensional Orientation" en „Intensional Orientation." Eersgenoemde is wanneer die mens hom volgens die objektiewe feite oriënteer (dit is die „regte," „natuurlike" proses) en lg. as die mens hom volgens simbole („labels") oriënteer. Dit is 'n onnatuurlike proses wat kan lei tot sosiale euwels, kranksinnigheid en selfs wêreldoorloë. Dit word vererger deur die feit dat die struktuur van ons taal nie met die struktuur van die „werklikheid" ooreenkom nie. Daarom is matesis van groot belang: die struktuur daarvan kom ooreen met die struktuur van die fisiese voorwerpe. Korzybski se hele stelsel word gebaseer op die ontkenning van alle Aristoteliaanse teorieë, en hierdie ontkenning word aangedui deur die simbool Ā (Non-Aristotelian). Ten slotte lê hy ook nadruk op die belangrikheid van die abstraheringsproses (die mens is in staat om 'n oneindige aantal abstraksies te vorm, terwyl die dier se abstraheervermoë tot twee of drie vlakke beperk is). As ons nie 'n einde maak aan ons navolging en kopiëring van dierlike reaksies nie, moet ons noodwendig te gronde gaan.

Korzybski se werk is een van die belangrikste oor die

Semantiek. Maar alhoewel hy en sy medewerkers baie goeie resultate verkry het deur die praktiese toepassing van hulle beginsels op industriële werkers, pasiënte in sielsiekegestigte ens., gee die werk as 'n geheel tog die indruk dat daar meer van die Semantiek geëis word as wat moontlik is. Korzybski neem blykbaar aan dat menige groot katastrofes verhoed kan word indien die mens hom oriënteer volgens die beginsels van die Algemene Semantiek. So 'n stelling besit egter slegs 'n mate van waarheid.

Na aanleiding van die voorgaande sou dit miskien van pas wees om 'n paar opmerkings te maak oor die belangrikste verskille tussen die kritiese werksmetodes van die Cambridge-skool en dié van ons eie letterkundige kritici.

1. Vergeleke met die objektiewe, wetenskaplike metodes van prof. Richards en sy skool is ons kritici nog te geneig om 'n „emosioneel-getinte" taal in hulle kritiese beskouinge aan te wend. Dit spruit voort uit die feit dat daar nie genoegsaam onderskei word tussen die primêre reaksies (die „genot") wat deur die simbole veroorsaak word, en die meer besadigde *oordeel* wat later uitgespreek moet word nie. Die kritiek van Kloos en Van Deyssel het waarskynlik in hierdie opsig die Afrikaanse kritici beïnvloed.

2. Die meeste Afrikaanse kritici skyn te glo dat „skoonheid," „goedheid," „mooi," „lelik," „sleg," ens. as autonome entiteite buite die mens bestaan. Indien ons nie voortdurend onthou dat hierdie terme slegs name is vir sekere *reaksies* in die menslike organisme nie kan dit tot baie wanopvattings aanleiding gee. Dit kan bv. een van die redes wees waarom die sg. „karakters" in 'n roman (wat eintlik niks anders is as die name van sekere reaksies wat in die mens teweeg gebring word ten gevolge van die feit dat hy of sy 'n sekere aantal skrifsimbole gelees het nie), dikwels beskou word as werklike, lewende entiteite buite die leser, en dat dié „karakters" dan gekritiseer word volgens norme wat die kritikus op lewende persone sou toepas.

3. Ten slotte is dit ook interessant om die onpersoonlike navorsingswerk van die semantici te vergelyk met die pogings wat gereeld deur ons kritici aangewend word om die eie oortuiging te verdedig, en om opinies waarmee hulle

nie saamstem nie, hewig te bestry. Prof. Richards verklaar op bladsy 8 van „Practical Criticism": „When views that seem to conflict with our own prepossessions are set before us, the impulse to refute, to combat or to reconstruct them, rather than to investigate them, is all but overwhelming. So the history of criticism, ... is a history of dogmatism and argumentation rather than a history of research."

In die Afrikaanse kritiek het hierdie neiging aanleiding gegee tot die verbitterde „polemieke" wat gereeld in ons tydskrifte verskyn. Sommige kritici het selfs nie geskroom om hulle toevlug te neem tot bedekte persoonlike beledigings nie. Hierdie soort kritiek is nadelig vir enige kultuur en werp dikwels interessante lig op die ontwikkelingspeil van ons letterkundige beoordelaars.

Nuwe Afrikaanse Boeke

JUNIE—AUGUSTUS 1951

Saamgestel deur P. J. Nienaber

DRAMA

Klerk, W. A. de.
VLAMME OOR LA ROCHE: drama in vier bedrywe. Kaapstad, Nasionale boekhandel, s.j. (1951), 80 bl. 7¼ x 5½. Pap. 5/-.

KINDERBOEKE

Afrikaanse pers-boekhandel.
KINDERHELDE. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 41 bl. illus. 8½ x 6. Slap linne (,,Excelsiorboekies").

— SKONE KLANKE UIT ONS DIGKUNS: Std. vyf en ses. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 121 bl. illus. 7⅛ x 4¾. Slap linne.

Baumbach, Ruth.
DIE SPOOK MET DIE SKEERMES. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 24 bl. 7¼ x 4⅞. Pap. (,,Sonstraalstorieboekies," Nr. 76). 1/3 (1/4).

Botha, P. W.
DIE OULIKE SPEELMOTORTJIE. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951, 55 bl. 7½ x 8⅞. Pap. (,,Sonstraalstorieboekies," Nr. 77). 2/- (2/3).

Grobbelaar, *dr.* J. J. G.
DIE EERSTE STIGTER: 'n verhaal vir Standerds III tot VIII oor die avontuurlike lewe van Jan van Riebeeck. Kaapstad *en* Johannesburg, Juta en Kie., s.j.: (1951) 68 bl. gekl. illus. 7¼ x 5¼. Pap.

— LODEWYK, DIE LEEUEHART. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 214 bl. 7¾ x 5. 9/- (9/6).

Joubert, Johannes.
BOKS HOM PIETIE. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 229 bl. 7½ x 4⅞. (,,Lenteserie," Nr. 61). 9/- (9/6).

Latsky, Lulu.
SKAAM JOU, PIETIE. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951, 30 bl. illus. 7¼ x 4⅞. Pap. (,,Sonstraalstorieboekies," Nr. 72). 1/6.
DIE TANNIE DROS WEG. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 27 bl. illus. 7¼ x 4¾. Pap. (,,Sonstraalstorieboekies," Nr. 70). 1/3 (1/4).

Little, Eric H., *en* Veearts.
EIENAARDIGE STOKPERDJIES. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 54 bl. illus. 8¼ x 6. Slap linne. (,,Ons Stokperdjie-reeks," Nr. 4). 4/6 (4/9).

Nienaber, P. J.
EK VERSAMEL BOEKE. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 44 bl. illus. 8¼ x 6½. Pap. (,,Ons Stokperdjie-Reeks," Nr. 5). 4/6.

Roux, Anna M.
DIERVERHALE. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 41 bl. 7⅛ x 4⅞. Pap. (,,Sonstraalstorieboekies," Nr. 74). 1/9.

Sita.
BENNIE-BOET. Kaapstad, Nasionale boekhandel, s.j. (1951). 173 bl. 7¼ x 5¼. Karton. 9/-.

SKONE KUNSTE

Nienaber, P. J., *samesteller.*
SKONE KUNSTE IN SUID-AFRIKA, deel I. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 235 bl. illus. 8⅞ x 7⅜. 52/6.

TAAL EN LETTERKUNDE

Coetzee, *prof. dr.* Abel, *en* Hattingh, *dr.* S. C.
DIE AFRIKAANSE LETTERKUNDE: RIGTINGSLYNE EN HOOGTEPUNTE. Johannesburg, Voortrekkerpers, 1951. 133 bl. 8½ x 5½. Karton. 9/6.

Cragg, J. C.
ENGELS - AFRIKAANSE WOORDELYS VIR KRAAMVERPLEEGSTERS. Bloemfontein, Nasionale boekhandel, 1950. 65 bl. 6¼ x 4. Slap linne.

Merwe, *dr.* H. J. J. M. van der.
AFRIKAANSE TAALKWESSIES. Pretoria, J. L. van Schaik, 1951. 65 bl. 8½ x 5½. Pap. 4/6.

Nienaber, *dr.* P. J., *red.*
PERSPEKTIEF EN PROFIEL: 'n geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 776 bl. illus. 8⅝ x 5¾. 40/- (42/-).

Schoonees, *dr.* P. C., *en ander.*
WOORDEBOEK VAN DIE AFRIKAANSE TAAL. Pretoria, Staatsdrukker, 1950. XIV, 664 bl. 11⅛ x 8⅜. Leerband. 46/-.

ROMANS EN VERHALE

Bennett, Benjamin.
WIE 'N LEWE NEEM; vertaal deur O. Pretorius. Johannesburg, L. & S. boek- en kunssentrum, 1950. 249 bl. illus. 7¼ x 5. (,,Maskerreeks," Nr. 7). 12/- (12/6).

Beyers, Anna.
DONKER BELYDENIS. Boksburg, Boksburg-boekhandel, posbus 51, s.j. (1951). 76 bl. 7⅞ x 5⅜. Pap. 3/-.

Blerk, H. S. van.
DAAROM IS DIE WINDDREUN DIEP. Kaapstad, Nasionale boekhandel, s.j. (1951). 280 bl. 7½ x 5¼. (,,Ons eie biblioteekskema," VI, 2). 11/-.

Burger, S.
DIE GRASVELD ROEP. Kaapstad, Nasionale boekhandel (1951), 269 bl. 7¼ x 5¼. 10/6.

Cloete, Dorius.
VROU, WIE IS DIE MARTELAAR? Johannesburg, van Riebeeck-biobliotekskema, 1951. 228 bl. 7⅜ x 4⅞. 9/6.

Dinkelman, Deon.
DIS NAG, MY SEUN. Johannesburg, van Riebeeck-biblioteekskema, 1951. 230 bl. 7½ x 5. 9/6.

Engelbrecht, Willem.
WAAR DIE GOUDKOORS WOED. Johannesburg, van Riebeeck-biobliotekskema, 1951. 235 bl. 7⅜ x 5. 9/6.

Engelberg, Theo.
SLAGOFFERS VAN DIE GELDDUIWEL. Kaapstad, Maskew Miller, s.j. (1951). 228 bl. 8⅝ x 5½. Karton. 9/6 (sagte band 6/6).

Fourie, Nellis.
DIE MEISIE VAN GROENKLOOF. Pretoria, Die Keurbiblioteek, 1951. 204 bl. 6⅜ x 4⅞. 8/- (vir lede 6/-).

Gerdener, Theo.
DIE ONTHOOFDE LYK. Johannesburg, Goeie hoop-uitgewers, 1951. 223 bl. 7⅜ x 4⅞. 9/6.

— SUID-AFRIKA SE GROOT LIEFDESVERHALE. Johannesburg, Die boek-van-die-maandklub, 1951. 252 bl. 7½ x 4⅞. 11/-.

Groenewald, André.
DIE DIGTER EN DIE SWART SIRKEL. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 80 bl. 7¼ x 4¾. Pap. (,,Leesgenotreeks," Nr. 28). 1/6.

Grange, Laurette le.
SANTA JORDAAN: ROMANSE MET 'N PROKUREUR. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 123 bl. 6⅜ x 4¼. Pap. (,,Santa Jordaan-reeks," Nr. 8). 4/- (4/3).

Grey, Zane.
DIE SKADUWEE OP DIE PAD; vertaal deur Willem van der Berg. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 225 bl. 7⅜ x 4⅞. (,,Zane Grey-reeks," Nr. 3). 10/- (10/6).

Heinrich, J.
UIT DIE SKIMME. Johannesburg, van Riebeeck-biblioteekskema, 1951. 221 bl. 7⅜ x 4⅞. 9/6.

Jordaan, Johann.
WILDE RUITERS. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 160 bl. 7⅜ x 5. 9/- (9/6).

Kielblock, Karl.
EK, DIE MOORDENAAR. Kaapstad, Nasionale boekhandel, 1951. 257 bl. 7¼ x 5¼. (,,Ons eie biblioteekskema," VI, I). 11/3.

Koch, Charlotte.
NOOIT STERF DIE DROOM. Johannesburg, Van Riebeeck-biblioteekskema, 1951. 226 bl. 7⅜ x 4⅞. Karton. 9/6.

Krige, Uys.
VER IN DIE WÊRELD. Tekeninge deur Francois Krige. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 152 bl. illus. 7½ x 5. 9/6 (9/10).

Losberg, Gerhard van.
DIE SWART AREND. Kaapstad, Maskew Miller, s.j. (1951). 152 bl. 7½ x 5. Karton. 8/6 (sagte band 5/6).

Malherbe, D. F.
HULLE WAT VERBYGAAN. Kaapstad, Nasionale boekhandel, s.j. (1951). 24 bl. 8⅞ x 5⅜.

Mocke, Annette.
FERDINAND MARTYN. Johannesburg, Voortrekkerpers, 1951. 7⅜ x 5. 10/- (10/6).

Moltke, J. von.
ROWERJAGTERS VAN NIEMANDSLAND. Johannesburg, Afrikaanse pers - boekhandel, 1951. 220 bl. 7⅜ x 4⅞. 10/- (10/6).

Neef Wouter.
ONTSPAN AS JY KAN. Johannesburg, Hoëveld-publikasies, s.j. (1951). 48 bl. illus. 7¼ x 4⅞. Pap. 2/6.

Paula.
HELDERSIG. Vervolg op ,,Versperde weë." Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel. 1951. 281 bl. 7⅜ x 5. 10/- (10/6).

Pienaar, H. I.
DIE GESLUIERDE VROU. Johannesburg, Van Riebeeck-biblioteek-skema, 1950. 235 bl. 7⅜ x 5. Karton. 9/6.

Post, Johann van der.
'N VROU HET GEWEET. Johannesburg, Dagbreek-boekhandel, 1951, 275 bl. 7⅜ x 5⅛. Karton. 10/6 (11/-).

Randt, Leonora du.
SILWER RIMPELINGS. Johannesburg, Voortrekkerpers, 1951. 227 bl. $7\frac{1}{8}$ x $4\frac{7}{8}$. (,,Voortrekker''-boekklub). 10/- (10/6).

Raubenheimer, A. T.
GOUE DRADE. Johannesburg. Die-boek-van-die - maand - klub. 1951. 239 bl. $7\frac{1}{8}$ x 5. 10/-.

Rhyn, Justus van.
DIE LAFAARD SE KUS. Johannesburg, Van Riebeeck-biblioteek-skema, 1950. 228 bl. $7\frac{1}{8}$ x $4\frac{7}{8}$. 9/6.

Roodt, Adriaan.
VUUR VIR DIE ALTAAR. Johannesburg, Goeie Hoop-uitgewers. 1951. 223 bl. $7\frac{3}{8}$ x 5. Karton. 9/6.

Roux, Braam le.
BLOED AAN JOU HANDE. Johannesburg, Goeie Hoop-uitgewers, 1951. 222 bl. $7\frac{1}{8}$ x 5. 9/6.

Schoeman, P. J.
JAGTERS VAN DIE WOESTYNLAND, Kaapstad. Nasionale boekhandel, s.j. (1951). 227 bl. $7\frac{1}{4}$ x $5\frac{1}{4}$. 10/6.

Spence, Ela.
AS DIE HERFS KOM. Pretoria, Keurbiblioteek, 1951. 221 bl. $7\frac{3}{8}$ x 5. 7/6 (vir lede 5/9).

Steenkamp, Chris.
DEUR DIE NAG. Johannesburg, Die-boek-van-die-maand-klub. 1951. 279 bl. $7\frac{3}{8}$ x $4\frac{7}{8}$. 9/6.

Steenkamp, Chris.
DIE MOORDENAAR UIT DIE DODEHUIS. Johannesburg, Van Riebeeck-biblioteekskema, 1951. 210 bl. $7\frac{3}{8}$ x 5. Karton. 9/6.

Swart, G. J. de.
DIE VROU WAT GLIMLAG. Pretoria, Keurbiblioteek, 1951. 206 bl. $7\frac{3}{8}$ x $4\frac{7}{8}$. 8/- (vir lede 6/-).

Toit, Nada du.
BLOM VAN DIE VELD. Johannesburg, Goeie hoop-uitgewers, 1951. 202 bl. $7\frac{1}{8}$ x 5. 9/6.

Toit, Tryna du.
NA ELKE LENTE. Johannesburg, Voortrekkerpers, 1951. 299 bl. $7\frac{1}{8}$ x $5\frac{1}{8}$. 11/- (11/6).

Vaber, Jurg.
'N BOOMPIE IN DIE WAPAD EN ANDER VERHALE. Kaapstad, N.G. Kerk-uitgewers, 1951. 105 bl. $7\frac{1}{4}$ x $4\frac{7}{8}$. Pap. 4/9.

Viljoen, Barbara.
BOTSENDE BELANGE. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 96 bl. $7\frac{1}{8}$ x 5. Pap. (,,Leesgenot-reeks,'' Nr. 30). 1/6.

Villiers, Ryno B. de, *Skuilnaam*.
ONS STAD, ONS TUIS. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 147 bl. illus. $7\frac{3}{8}$ x $4\frac{7}{8}$.

Weber, Elizabeth.
EN TOE HET JY GEKOM. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. 285 bl. $7\frac{3}{8}$ x 5. 10/- (10/6).

POËSIE

Nienaber, P. J.
DIGTERS EN DIGKUNS, 'n bloemlesing. Johannesburg, Afrikaanse pers-boekhandel, 1951. XXXIV, 120, IX bl. illus. $8\frac{5}{8}$ x $5\frac{5}{8}$.

A.P.B.